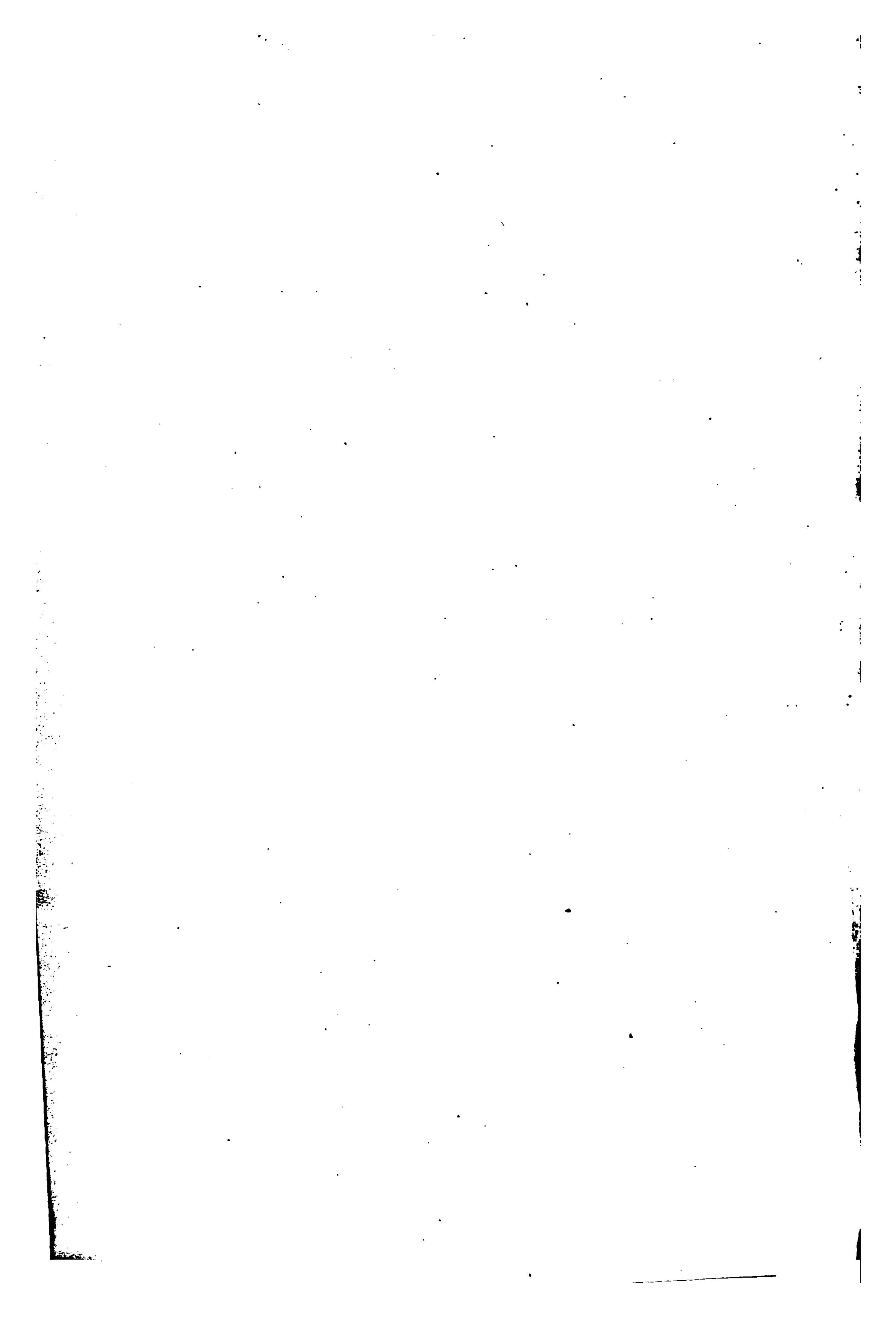



VE RI TAS
CHRISTO ET ECCLESIAE



DENKMÄLER
GRIECHISCHER UND RÖMISCHER SKULPTUR

IM AUFTRAGE DES K. BAYER. STAATSMINISTERIUMS DES INNERN
FÜR KIRCHEN- UND SCHULANGELEGENHEITEN

HERAUSGEGEBEN
VON

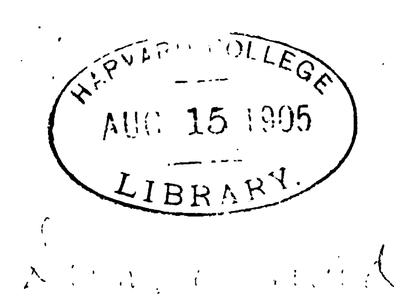
A. FURTWÄNGLER UND H. L. URLICHS

= HANDAUSGABE =

ZWEITE VERMEHRTE AUFLAGE MIT 101 ABBILDUNGEN



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1904



Druck von Alphons Bruckmann, München

VORWORT ZUR ERSTEN AUFLAGE

Die hier gegebene bequeme Handausgabe der soeben beendeten, in großem Folioformate[1]) erschienenen Auswahl von „Denkmälern griechischer und römischer Skulptur“ erscheint auf den einstimmigen Wunsch einer sehr großen Anzahl von Leitern und Lehrern höherer Unterrichtsanstalten in Deutschland, Österreich-Ungarn und der Schweiz. Sie soll es ermöglichen, daß Lehrer und Schüler jeder einzeln für sich in der Schule wie zu Hause den ganzen Inhalt des großen Werkes bequem sich vergegenwärtigen können.

Die Texterklärungen sind von den Verfassern von neuem durchgesehen und verbessert, den fremdsprachlichen Zitaten Übersetzungen beigefügt worden. Vor allem aber sind die Texte nach kunsthistorischen wie sachlichen Gesichtspunkten geordnet und in zehn verschiedene Gruppen verteilt worden. Jeder dieser Gruppen wurde ein zusammenfassender neuer Text vorangestellt, der das zerstreute Einzelne unter gemeinsamen größeren Gesichtspunkten zu betrachten strebt. Es sollen diese Texte nicht den Ersatz einer Kunstgeschichte bieten, der Charakter des ganzen Werkes als einer Denkmälersammlung sollte durch sie nicht verändert werden; allein das einzelne Monument soll durch sie die Stelle angewiesen erhalten, die ihm innerhalb der gesamten Entwicklung der antiken Kunst zukommt. Da die ausgewählten Denkmäler alle Hauptepochen vertreten, so gestalten sich diese

[1]) Denkmäler griechischer und römischer Skulptur, Auswahl für den Schulgebrauch aus der von Heinrich Brunn, Paul Arndt und Friedrich Bruckmann herausgegebenen Sammlung. Im Auftrage des K. Bayer. Staatsministeriums des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten veranstaltet und mit erläuternden Texten versehen von A. Furtwängler und H. L. Urlichs. München 1895—1898. 5 Lieferungen.

Gruppentexte allerdings zugleich zu einem Überblick über die ganze antike Kunstentwicklung und über alle Hauptgattungen der alten Plastik.

Neuere Autoren zu zitieren ist grundsätzlich vermieden worden; nur antike Schriftsteller sind an geeigneten Stellen herangezogen. Überall ist das Bedürfnis der Schule und das der weiteren Kreise der Gebildeten im Auge behalten.

Auch der bildliche Teil des Werkes ist in dieser Handausgabe gegenüber der großen um einige Stücke vermehrt worden.

In die Arbeit haben sich die beiden Herausgeber nach gemeinsam festgestelltem Plane zu gleichen Teilen geteilt. Die einzelnen Texte sind jeweils von ihren Verfassern besonders gezeichnet.

München, im Juni 1898.

A. FURTWÄNGLER
H. L. URLICHS

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Das Buch erscheint in seiner zweiten Auflage vielfach erweitert und nach bestem Wissen und Können der Herausgeber verbessert. Manche Abbildung, die weniger gelungen schien, ist durch eine bessere ersetzt worden und viele andere sind neu hinzugekommen. Im ganzen gelangen hier 40 neue Bilder zur Verwendung. Ebenso ist der Text neu durchgearbeitet worden. An Stelle der früheren Tafel 2 (Ägineten) ist eine andere Abbildung mit Text getreten, indem über die Ägineten eine Publikation des einen unterzeichneten Herausgebers im Gange ist, der hier nicht vorgegriffen werden sollte.

München, Anfang März 1904.

A. F.
H. L. U.

INHALTSVERZEICHNIS.

---

[1]) Nach einer Photographie aus dem Verlage von Ernst Wasmuth in Berlin.

Seite

IV. Gruppe: Götterbilder aus dem vierten Jahrhundert 51

V. Gruppe: Griechische Athletenstatuen . . . 78

VI. Gruppe: Grabmäler 87

I. DIE ALTERTÜMLICHE KUNST.

Die Kunst hat in Griechenland schon im zweiten Jahrtausend v. Chr. sich zu hoher Blüte entfaltet. Es war dies die Periode der sog. mykenischen Kultur mit ihren glänzenden Palästen, den bunten, von Goldschmuck bedeckten Gewändern, prachtvollen Waffen, reich in Relief und Malerei geschmückten Geräten und Gefäßen. Die Erinnerung an diese Epoche lebte im Heldengesange der Griechen fort.

Allein wie kunstreich und schmuckvoll man in jener Heroenzeit die Umgebung zu gestalten wußte, die große monumentale Skulptur befand sich noch in ihren Anfängen. Und auch diese verkümmerten, als die dorische Wanderung zunächst einen allgemeinen Rückgang der Kultur zur Folge hatte.

Erst langsam und allmählich begann im Laufe des siebenten Jahrhunderts v. Chr. sich eine monumentale Plastik in Griechenland zu entwickeln. Es geschah dies indes nicht ganz aus eigener Kraft, sondern mit Anregung aus der Fremde, nach auswärtigen Vorbildern. Die Verbindungen der Jonier mit dem kleinasiatischen Hinterlande und namentlich die Kenntnis Ägyptens wirkten befruchtend. Für die ruhig stehende Einzelfigur entlehnte man das Schema einfach aus der ägyptischen Kunst, und auch in der einzelnen Formgebung hatte diese anfangs großen Einfluß. Doch rasch bahnte sich der griechische Geist seine eigenen Wege; er brachte individuelles Leben zum Ausdruck und überwand das abstrakte tote Schema.

Ein vorzügliches Werk, an dem man die übernommenen Grundzüge des ägyptischen Vorbildes ebenso wie die Eigenart des lebendigen griechischen Geistes erkennt, ist die Statue Nr. 1.

Sie ist schon in dem schönen Marmor der Insel Paros gearbeitet, der für monumentale Skulpturen erst gegen Ende des siebenten Jahrhunderts benutzt zu werden begann. Die älteren griechischen Skulpturen bestanden in der Regel aus Holz oder geringeren Kalksteinarten, die man im Altertum gewöhnlich „Poros“ nannte. Die Marmorskulptur entwickelte sich zuerst

auf den marmorreichen Inseln Naxos und Paros. Erstere Insel ging voran, allein ihr Material ist das gröbere, und der unendlich schönere parische Marmor ward mit der Zeit natürlich bevorzugt und verdrängte jenen. Er gewann große Verbreitung; auch in Attika sind fast alle altertümlichen Skulpturen, die nicht aus heimischem Kalkstein gefertigt sind, aus jenem parischen Marmor gearbeitet. Der schöne Marmor des Pentelikon bei Athen ward erst seit dem fünften Jahrhundert für die Skulptur ausgebeutet.

Neben der monumentalen Steinplastik entwickelte sich der Bronzeguß größerer Statuen. Samische Künstler scheinen den Hohlguß in Ägypten gelernt und nach Griechenland übertragen zu haben. Doch erst gegen Ende des sechsten Jahrhunderts kommt der monumentale Bronzeguß zu voller Entwicklung und wird von nun an die vornehmste Technik für die Einzelfiguren.

Die altertümliche monumentale Plastik hat menschliche Figuren als Denkmäler für die Gräber sowohl wie als Weihgeschenke für die Heiligtümer gearbeitet; sie hat aber auch Götter und Heroen gebildet, sei es als Tempelbilder, sei es als Votivgaben in den Heitigtümern. Und auch Tierfiguren wurden nicht selten als Weihgeschenke sowie für Grabmäler gearbeitet. Eine Grabstatue ist Nr. 1; ein Weihgeschenk aus einem Heiligtum Nr. 2.

Die dekorative Plastik hatte die schönsten Aufgaben an den Tempeln zu erfüllen, die seit dem Ende des siebenten Jahrhunderts aus gewaltigen Steinblöcken errichtet zu werden pflegten, während man sich in älterer Zeit mit Holz- und Lehmwänden begnügt hatte. Sowohl die Metopen als die Giebel der Tempel und zuweilen die Friese wurden nun mit Steinskulpturen bedeckt.

A. F.

TAFEL 1.

ALTERTÜMLICHE JÜNGLINGSSTATUE VON TENEA IN MÜNCHEN.

Die Statue wurde 1846 in der Nähe von Korinth an der Stelle des alten Tenea gefunden und kam 1854 in die kgl. Glyptothek zu München.

Sie besteht aus großkörnigem parischen Marmor. Bei der Auffindung waren die Arme und Beine in mehrere Stücke ge-



ALTERTÜMLICHE JÜNGLINGSSTATUE VON TENEA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

brochen; nur der mittlere Teil des rechten Armes fehlte und ist daher ergänzt worden. Im übrigen ist die Figur vorzüglich erhalten; namentlich ist auch der Kopf, der durch ein übergestülptes Tongefäß geschützt gefunden wurde, glücklicherweise ganz unversehrt.

Dargestellt ist ein unbekleideter Jüngling in steifer straffer Haltung. Das Gewicht des Körpers ruht auf beiden Füßen; der linke ist etwas vorgesetzt; beide berühren den Boden mit voller Sohle. Die Arme hängen völlig symmetrisch an beiden Seiten gerade herab, und beide Hände sind in gleicher Weise gekrümmt, so daß der Daumen nach vorn zu stehen kommt. Die Haare sind lang und fallen in breiter Masse auf den Rücken herab. Sie sind nur in einfachen Wellen gegliedert. Sie waren ohne Zweifel einst mit einer wahrscheinlich braunroten Farbe bemalt. Ein schmückendes Band, das ursprünglich auch farbig war, umgibt den Kopf.

Die Statue wird gewöhnlich als „Apollo von Tenea" bezeichnet. Es ist richtig, daß der vorliegende Typus einer jugendlichen männlichen Figur von der altgriechischen Kunst für den Gott Apollon verwendet worden ist. Allein er ist ebensowohl auch zur Darstellung von Heroen und Menschen benutzt worden. In unserem Falle sprechen nun die Umstände der Auffindung entschieden dafür, daß die Statue einen Verstorbenen darstellte. Sie ward nämlich in der Nekropole von Tenea auf einem Grabe gefunden. Der Verstorbene ist aber nicht in der Tracht des Lebens, sondern in idealer, unbekleideter Gestalt wie ein höheres Wesen, ein Heros dargestellt.

Alle wesentlichen Züge des Schemas, welches die Statue zeigt, sind — mit Ausnahme der völligen Nacktheit — von der ägyptischen Kunst entlehnt. Die Durchbildung im einzelnen jedoch ist rein griechisch und von der bei den Agyptern sehr verschieden. Der Jüngling ist nicht bloß steif hingestellt wie die gleichartigen Figuren bei den Ägyptern, sondern steht, voll von eigenster innerer Energie, mit stramm durchgedrückten Knien da, und aus dem Kopfe leuchtet schon, im Gegensatze zu dem stumpfen Ausdruck bei den Agyptern, ein Strahl jenes freien lebendigen Menschentums, das sich in Griechenland so herrlich entwickeln sollte. Das steife Lächeln an diesem Jüngling von Tenea ist der erste Vorbote einer künftigen Fülle individuellen geistigen Ausdrucks in der griechischen Kunst.

In der Bildung des Körpers sind die Beine der am meisten gelungene Teil. Die feinen Gelenke, die Knöchel und Kniee, die zierlichen Füße, die straffen, fleischigen, von den knochigen

1*

Teilen deutlich geschiedenen Muskeln sind schon überraschend richtig gegeben. Viel unvollkommener sind Brust und Bauch gebildet; doch zeigt sich auch hier, dem ägyptischen Vorbild gegenüber, ein durchaus selbständiges Streben und eigenes Beobachten der Natur. So ist der Brustkorb wesentlich richtiger gegeben als im ägyptischen Typus und an einigen ihm genauer folgenden älteren griechischen Werken.

Das Ideal, welches dem Künstler vorschwebte, ist das eines straffen, athletisch gebildeten Jünglings mit kräftiger Brust und feinen gelenkigen Gliedern, frei von allem Weichlichen und Vollen.

Das Werk ist etwa gegen Ende des siebenten oder um den Anfang des sechsten Jahrhunderts v. Chr. entstanden und ist aller Wahrscheinlichkeit nach ein vorzügliches Erzeugnis der in jener Zeit in der Gegend von Tenea (in Kleonä, Argos, Korinth, Sikyon) tätigen Künstler Dipoinos und Skyllis oder ihrer Schule.

A. F.

TAFEL 2.

ALTERTÜMLICHE MÄDCHENSTATUE
ATHEN, AKROPOLIS.

Auf der Akropolis zu Athen wurde in den achtziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts innerhalb des sogenannten Perserschuttes, d. h. des durch die Einäscherung der Burg um 480 v. Chr. entstandenen Schuttes eine ganze Anzahl altertümlicher Mädchenstatuen gefunden, die in feinem parischen Marmor gearbeitet sind und zum Teil noch ihren ursprünglichen Farbenschmuck erhalten haben.

Eines der vorzüglichsten Stücke dieses Fundes gibt die Tafel 2 wieder. Die Statue wurde 1886 in drei getrennten Stücken nordwestlich vom Erechtheion gefunden. Sie ist ein weniges unter Lebensgröße.

Das Mädchen steht nach ganz altertümlicher Weise mit geschlossenen Beinen da. Der rechte Arm hängt mit geschlossener Faust in derselben, ägyptischem Vorbilde folgenden Weise herab, wie bei der vorigen Figur des Jünglings Tafel 1. Der linke Unterarm war horizontal vorgestreckt und besonders angesetzt;



ALTERTÜMLICHE MÄDCHENSTATUE

ATHEN, AKROPOLIS

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

er ist nicht gefunden worden. Die Gewandung besteht aus einem ionischen linnenen Unterchiton, der nur unten in welligen Linien zum Vorschein kommt. Darüber ist der dorische wollene Peplos gezogen, der auf beiden Schultern zusammengesteckt ist. Er wird von einem Gürtel umschlossen, dessen beide Enden vorne herabfallen; vorne und hinten zeigt der Peplos einen bis gegen den Gürtel reichenden Überfall. Nur an den Oberarmen und an den beiden Nebenseiten vom Gürtel abwärts ist der Peplos in spärliche, knappe Falten gelegt; die große Masse des Gewandes ist völlig faltenlos gebildet.

Diese Faltenlosigkeit des Gewandes, ebenso wie die Stellung mit geschlossenen Beinen gehören der Typik der älterarchaischen Kunst an. Dagegen überrascht der Kopf durch die außerordentliche Lebendigkeit des Ausdrucks und die Feinheit der Ausführung. Die Statue ist wesentlich jünger als der Jüngling Taf. 1; die Gesichtsformen und die Bildung der Haare sind von bedeutend entwickelterer Art. Der Künstler hätte, wenn er gewollt hätte, ebenso wie andere seiner Zeitgenossen reiche Falten und eine bewegtere Stellung bilden können; er folgte in Gewand und Stellung absichtlich einer gewissen älteren Tradition. Die Wirkung, die er erzielte, ist in der Tat eine mächtige; der Kontrast, welchen die starre Haltung und die glatte Fläche des Körpers mit dem lebensprühenden Kopfe bilden, wirkt überaus fesselnd und macht diese Figur zu der anziehendsten unter allen ihren Genossinnen auf der Akropolis.

Das Haar fällt ganz offen und lose auf die Schultern und weit im Rücken herab; es entbehrt jeder künstlichen Anordnung. Ein schlichtes gerades Band liegt im Haare. Wohl erhalten ist die rote Färbung des Haares; auch die Iris der Augen ist rot. Am Gewande sind feine Ornamente mit roter und grüner Farbe aufgemalt; vom Gürtel abwärts laufen drei breite Ornamentstreifen; der Saum unten ebenso wie der Saum des Überfalles zeigen sehr zierliches Ornament. Die Masse des Gewandes aber ist ebenso wie alles Fleisch einfach weiß gelassen.

Als Probe einer aus derselben Zeit, aber aus einer ganz verschiedenen Stilrichtung stammenden Figur desselben Fundes von der Akropolis geben wir umstehend einen Torso, welcher das linke Bein vorsetzte und das in reiche Falten gebrochene Gewand mit der Linken emporzog, also in Bewegung und Gewandbehandlung von dem Typus unserer Tafel völlig abweicht. Das Mädchen trägt über dem ionischen Chiton ein schräg über die Brust gelegtes, auf der rechten Schulter geheftetes Obergewand mit reich gefälteltem Überfall. Der Kopf mit den zierlich



Fig. 1. Mädchen von der Akropolis.

gelockten Haaren trägt ein Diadem. Der Ausdruck des Gesichtes mit den vollen sinnlichen Lippen ist besonders freundlich. Die Säume des Gewandes sind auch hier mit farbigem Ornamente geziert.

Die eigentliche Heimat der Kunstrichtung dieser Figur ist ohne Zweifel Ionien, während der Stil jener anderen Statue (Taf. 2) mehr auf den Inseln sowie im Peloponnes erwachsen sein wird.

Beide Statuen sind kaum vor dem letzten Viertel des sechsten Jahrhunderts entstanden zu denken. Einen anderen Namen als „Mädchen“, κόραι können wir ihnen nicht geben; es sind nicht Göttinnen, sondern nur der Göttin Athena geweihte Mädchenbilder. Sie gehören zu dem köstlichsten, das uns die archaische Kunst hinterlassen hat.

A. F.

II. GÖTTERBILDER AUS DEM FÜNFTEN JAHRHUNDERT.

Nachdem die griechische Kunst sich aus den Fesseln des gebundenen altertümlichen Stiles befreit hatte, gewann die Götterbildung außerordentlich an Vertiefung und lebendiger Charakteristik. Während man vorher sich begnügt hatte, allgemein menschliche Bildungen durch äußerliche Attribute zu Göttern zu stempeln, während also ein Zeus von einem beliebigen würdigen bärtigen Manne, Apollon von irgend einem Jünglinge sich nur durch äußere Zutaten unterschied, suchte und fand man jetzt Mittel, das innere Wesen, die in Poesie und Glauben längst ausgebildete tiefere Eigenart des Gottes zur Darstellung zu bringen. Die große Kunst des fünften Jahrhunderts verstand es dabei, das Erhabene und Göttliche immer als wesentlichsten Grundton festzuhalten, während die spätere Zeit in der Vermenschlichung weiter ging.

Das fünfte Jahrhundert ist die eigentlich klassische Periode der Götterbildung, in der die bedeutendsten und großartigsten Schöpfungen, welche die längste Nachwirkung hatten, entstanden. Weitaus der größte Anteil hieran kam den attischen Künstlern zu, unter diesen voran Myron, dann Phidias und seinen Schülern, insbesondere Agorakritos und Alkamenes.

Die Göttin Athena hat ihre charaktervollsten Bilder fast alle im fünften Jahrhundert erhalten. Die späteren Athenabildungen machen zumeist einen etwas flauen, weichen Eindruck gegenüber jenen. Den Ernst und die strenge, hoheitsvolle Reinheit im Wesen der Göttin hat nur die ältere Kunst voll ausgedrückt.

Unsere Tafeln (3 und 4) bieten zwei Athenastatuen des Phidias in antiken Nachbildungen, die Athena Lemnia und die Athena Parthenos, beide trotz aller Verwandtschaft doch auch überaus

verschieden: die Parthenos, die in Glanz und Pracht strahlende Göttin, die allzeit siegreiche, die deshalb die Siegesgöttin auf der Hand trägt, in voller Waffenrüstung und in glänzendem Schmucke, der am Helm, an Ohren und Hals, am Schilde und bis herab zu den Sohlen der Sandalen alles festlich ziert, das Gesicht mit freudigem Stolze ruhig geradeaus den frommen Besuchern des Tempels entgegengekehrt — dagegen die Lemnia, schmucklos und schlicht, im Werktagskleide, den Helm auf der Hand, die Ägis nachlässig schräg umgetan, in der ganzen Erscheinung nur die kraftvolle, reine, hohe Jungfrau, den Kopf lebhaft nach der Seite wendend, ebenso knabenhaft unschuldig wie wunderbar schön.

Es ist uns die Athena Lemnia in außerordentlich viel besseren Kopien erhalten als die Parthenos, indem dieses kolossale Goldelfenbeinwerk nur gleichsam in Auszügen, jene Bronzestatue, um bei dem Gleichnis zu bleiben, in genauen Abschriften auf uns gekommen ist. Nur die letzteren geben uns einen Begriff von dem Höchsten und Feinsten, was Phidias vermochte.

Eine andere Athenastatue (Tafel 5), ebenfalls eines der großartigsten Götterbilder des fünften Jahrhunderts, zeigt uns, wie ein anderer Künstler die Göttin auffaßte; sie hat hier statt der milden Schönheit Phidiasischer Bilder mehr Strenge und Ernst, und ihr denkendes kluges Wesen war dem Künstler als am wichtigsten erschienen.

Diese drei so verschiedenen Bildungen der einen Athena sind zugleich ein deutliches Beispiel dafür, daß die schöpferische, eigentlich klassische Periode der antiken Kunst keine festen Göttertypen kennt; hier schafft noch jeder Künstler frei und sucht immer neue, andere Seiten der Gottheit abzugewinnen, so daß selbst die Athenabilder des einen Phidias untereinander durchaus verschieden waren. Die viel verbreitete Vorstellung, daß es im Altertum für jede Gottheit nur immer ein sogenanntes kanonisches Ideal gegeben habe, ist falsch und hat höchstens für die Spätzeit eine beschränkte Geltung, in welcher nichts Neues mehr erfunden ward, und von der ganzen bunten Fülle der älteren Schöpfungen nur wenige durch ständige Wiederholung sich erhielten, die nun die kanonischen Typen darstellten.

Auch eine großartige Bildung des Apollon aus der Schule des Phidias zeigen unsere Tafeln (Nr. 6); er ist hier als der Gott der ernsten, hohen Musik in feierlichem Schritte, in langem Gewande, wie ein Kitharöde dargestellt, der einen heiligen Hymnus anzustimmen im Begriffe ist.

Ebenfalls aus der Schule des Phidias ist die Hera (Tafel 7) hervorgegangen. Leider ist der olympische Zeus des Phidias uns nur in flüchtigsten Umrissen durch kleine Münznachbildungen hadrianischer Zeit bekannt; die Ausgrabungen zu Olympia haben nur noch Splitter der steinernen Basis dieses wunderbaren Goldelfenbeinkolosses zutage gebracht.

Dagegen ist Asklepios uns mehrfach in Statuen erhalten, die auf Schöpfungen des Phidiasischen Kreises zurückgehen; eine der schönsten ist die einst in Rom aufgestellte Statue (Tafel 8).

Die Dioskuren vom Monte Cavallo (Tafel 9) sind stark und schwungvoll bewegte, unbekleidete Heldengestalten und geben jenen bekleideten, ruhigen Göttern gegenüber eine notwendige Ergänzung unserer Vorstellung von dem, was die Phidiasische Kunst in Gestaltung mythologischer Figuren geleistet hat.

Durch lebhafte Bewegung verwandt ist die schwebende Nike (Tafel 10), ebenfalls ein Weihgeschenk, das uns aber glücklicherweise im Originale erhalten ist. A. F.

TAFEL 3.

DIE ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS.

MARMORSTATUE IN DRESDEN.

Die Tafel gibt eine etwas überlebensgroße Marmorstatue im kgl. Museum zu Dresden wieder. Ihr umstehend in zwei Ansichten abgebildeter Kopf mit dem Halse bis zum Gewandausschnitt ist indes der Gipsabguß eines im städtischen Museum zu Bologna befindlichen Marmororiginales. Die rechte Brust und der linke Armstumpf bestehen ebenfalls aus Gips; sie sind abgeformt von einer in den entsprechenden Teilen besser erhaltenen zweiten Statue in Dresden, die eine genaue Wiederholung jener ersteren ist. An dieser zweiten ist auch der Kopf erhalten, nur in verstümmeltem Zustande. Dieser Kopf, der zwar abgebrochen war, aber mit seiner Bruchfläche genau auf den Torso paßt, also zweifellos zugehört, ist eine genaue Wiederholung jenes prachtvoll erhaltenen Kopfes in Bologna, dessen Abguß deshalb zur Vervollständigung jener ersteren, auf unserer Tafel dargestellten Dresdener Statue benutzt worden ist. Der Nach-

weis der Zugehörigkeit dieses helmlosen, früher meist für männlich angesehenen Kopftypus von einziger Schönheit zu diesen Athenastatuen ist zugleich mit dem Nachweise, daß wir in diesen Marmorwerken römischer Zeit mit allerhöchster Wahrscheinlichkeit getreue Kopien einer verlorenen Bronzestatue der



Fig. 2. Kopf der Athena Lemnia (Bologna).

Athena von Phidias, und zwar der von den Alten Lemnia genannten und als schönstes Werk des Meisters bewunderten Statue der Akropolis zu Athen besitzen, erst in neuerer Zeit gelungen.

Attische Vasenbilder, ein attisches Relief, sowie Nachbildungen des Oberkörpers der Statue, die mehrfach auf antiken geschnittenen Steinen vorkommen, machen es sehr wahrscheinlich, daß die vorgestreckte rechte Hand der Göttin einst den abgenommenen Helm trug. Die erhobene Linke stützte sich ohne Zweifel auf die Lanze. Die nach älterer Weise noch recht groß gebildete Ägis ist schräg umgelegt und mit Schlangen über der Hüfte gegürtet. Sie läßt die linke Brust frei; wahrscheinlich soll durch

diese Art, die Ägis anzulegen, das friedliche Wesen der Göttin hervorgehoben werden, das sich auch in dem unbedeckten Kopfe deutlich kundgibt. Das Haar ist ziemlich kurz und überdies hinten in einen Wulst aufgenommen. Eine breite Binde, die hinten geknüpft ist, schneidet tief in das weiche, volle, lockige



Fig. 3. Kopf der Athena Lemnia (Bologna).

Haar ein. Der Bologneser Kopf gibt die feine Ciselierung der Haare des Bronzeoriginales offenbar recht treu wieder. Die Augenhöhlen sind an diesem Kopfe leer, weil das Auge aus farbigen anderen Stoffen, in Nachahmung der an dem Bronzeoriginal befolgten Weise, eingesetzt war.

Die Göttin steht fest auf dem rechten Fuße, der linke ist entlastet zur Seite gesetzt. Sie hat schlanke, kraftvolle, zum Männlichen neigende Körperformen. Die Hüften sind schmal, der Busen flach, doch die Brust ist kräftig breit. Auch der Kopf enthält zu dem weiblichen eine Beimischung knabenhaft männlichen Wesens. Die Göttin ist das Idealbild klarer Reinheit, Unschuld und Kraft.

Der Kopf ist stark nach der einen Seite gewendet, während der Körper an dieser Bewegung keinen Teil nimmt und sich gerade von vorn zeigt. Es ist dies eine gewisse Härte, die den Werken um die Mitte des fünften Jahrhunderts noch eigen ist. Jene Wendung des Kopfes beweist aber auch, daß das Original der Statue kein Tempelbild war, indem ein solches mehr geradeaus dem anbetend von vorne Nahenden entgegenblicken mußte.

Das Gewand der Göttin ist dasselbe, das auch die Parthenos trägt; es ist der dorische Peplos aus kräftigem Wollstoff. Er hat einen großen Überschlag und ist darüber gegürtet. An der rechten Seite ist er offen. Es ist das für die kräftige Jungfrau charakteristische Gewand.[1]) Die Faltengebung ist sehr verwandt derjenigen an der Parthenos, zeichnet sich vor dieser aber aus durch eine gewisse kühne Frische und weniger absichtlich wirkende Anordnung. Dagegen lassen verschiedene Anzeichen in der stilistischen Behandlung des Gewandes wie auch des Kopfes erkennen, daß das Original ein wenig älter als die Parthenos gewesen sein muß.

Dies Original muß ein sehr berühmtes gewesen sein. Außer mehreren Marmorkopien sind uns auch, wie schon bemerkt, verschiedene Nachbildungen des Oberteils der Statue auf geschnittenen Steinen erhalten. Daß dies Original von Bronze und daß es kein Tempelbild war, ist schon erwähnt worden. Die große Verwandtschaft mit der Parthenos läßt vermuten, daß auch dies ein Werk desselben Künstlers, des Phidias, war. So bezeugen die Monumente eine einst berühmte unbehelmte Athena Phidiasischen Stiles. Nun wissen wir anderseits durch die literarische Überlieferung, daß auf der Akropolis, nicht als Tempelbild, sondern als Weihgeschenk im Freien, eine Bronzestatue der Athena von Phidias stand, welche nach den Weihenden die Lemnia genannt wurde und durch ihre außerordentliche Schönheit berühmt war. Lukian schwärmt insbesondere von dem Gesichte der Göttin, dessen ganzen, also von einer attischen Helmkappe offenbar nicht beeinträchtigten Umriß er zu der Musterschönheit nehmen will, die er aus den berühmtesten Statuen konstruiert. Ferner erfahren wir durch Himerius von einer durch Schönheit des Gesichts und Helmlosigkeit charakterisierten, aber sonst nicht näher bezeichneten Athena des Phidias. Da aber gerade die Lemnia, wie aus Lukian zu schließen ist, im Kreise der späteren Rhetoren als diejenige Athena des Phidias

---

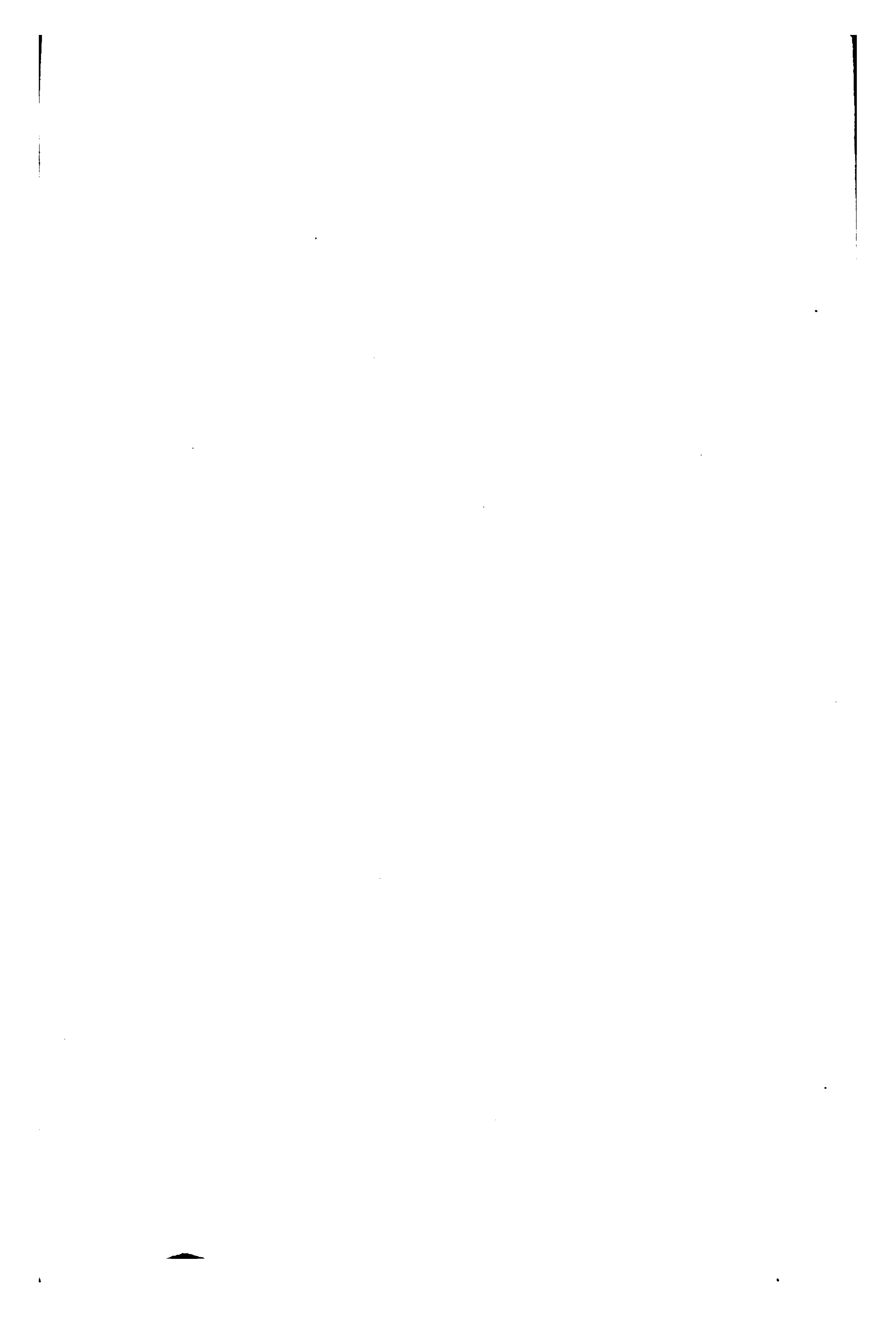
[1]) Über diese Tracht vgl. auch den Text zu dem Relief „Die Eleusinischen Gottheiten“ (Taf. 11).



DIE ATHENA LEMNIA DES PHIDIAS

DRESDEN, K. ALBERTINUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



galt, die durch Schönheit hervorragte, so ist die Identifikation der helmlosen Athena des Himerius mit der Lemnia als nahezu sicher anzusehen. Die literarische Überlieferung von dieser durch ihre einzige Schönheit des Gesichtes berühmten helmlosen Lemnia stimmt nun aber so vortrefflich zu jener durch die erhaltenen Kopien in Marmor und auf Gemmen erschlossenen Phidiasischen Athenastatue, daß an ihrer Identität kaum ein Zweifel sein kann.

Die Marmorkopien der Lemnia bieten uns zum erstenmal ein Götterbild des Phidias in genauer, auch in der Größe dem Originale entsprechender Nachbildung; denn die Kopien der Parthenos sind alle ungenau, weil freie Reduktionen eines Kolossalbildes.

Die Entstehungszeit der Athena Lemnia ist rund um die Mitte des fünften Jahrhunderts anzusetzen. Genauer fällt sie wohl um 447, indem sie wahrscheinlich in Beziehung steht zu der um diese Zeit erfolgten Herabsetzung des jährlichen Tributs von Lemnos auf die Hälfte des früheren Betrages. Diese ist aller Wahrscheinlichkeit nach dadurch veranlaßt, daß attische Bürger neues Land auf Lemnos angewiesen bekamen, weshalb der Tribut natürlich herabgesetzt werden konnte. Die Statue, die Phidias ausführte, ist wahrscheinlich der Dank der Athener auf Lemnos für die Verstärkung durch Zuzug neuer attischer Bürger und ein Zeichen des dadurch hergestellten engeren Verhältnisses zur Heimatstadt und ihrer Göttin. Die Statue ward nach den Athenern auf Lemnos, die sie geweiht, die Lemnierin genannt. A. F.

TAFEL 4.

ATHENA PARTHENOS.

STATUETTE AUS PENTELISCHEM MARMOR.

ATHEN, ZENTRALMUSEUM.

Gegen Schluß des Jahres 1880 ist zu Athen in der Nähe eines Gymnasiums, das nach dem Stifter Varvakion heißt, die mit der Basis etwas über 1 m hohe, auffallend gut erhaltene Statuette ans Licht gekommen; nach dem Fundorte benannt, zählte sie bald zu den bekanntesten Überresten antiker Plastik.

Daß dieselbe eine Nachbildung des Götterbildes ist, welches Phidias für die 14 m hohe Cella des Parthenon auf der Burg von Athen 438 v. Chr. vollendet hat, konnte bei einem Vergleiche der genauen Beschreibung, die Pausanias[1]) von dem Originale gibt, und der bereits nachgewiesenen Kopien des Meisterwerkes nicht bezweifelt werden. Es war im wesentlichen eine Holzstatue, deren Gewandteile mit einer dünnen, abnehmbaren Goldhülle überzogen waren, während Elfenbeinplättchen die nackten Körperteile bedeckten. Die Gesamthöhe betrug vermutlich ungefähr 12 m,[2]) das Gewicht des Goldes allein wahrscheinlich 44 Talente = 1152,62 kg. Die Varvakionstatuette gibt zum erstenmal eine Gesamtvorstellung des chryselephantinen Kolosses. Wenn sie auch erst in der römischen Kaiserzeit ohne Kunstverständnis gearbeitet ist, so bietet sie doch das Urbild ohne willkürliche Umgestaltung, nur mit teilweiser Abstreifung des reichen Nebenwerkes, wie vor allem der Reliefs, getreu dar.

Auf einer an der Vorderseite architektonisch gegliederten Basis steht die Göttin, in jugendlichen, kräftigen Formen gebildet, aufrecht da. Der Peplos, der, in Steilfalten geordnet, sie bis zu den Füßen bekleidet, ist auf der rechten Seite offen; sein Überwurf fällt tief herab und ist über den Hüften mit einem Gurte zusammengezogen und in regelmäßigen Falten kunstvoll zurechtgelegt. Auf der schuppigen, schlangenumsäumten Ägis, die kragenartig um die Brust sich legt, ist in der Mitte das in altertümlichem Stile fratzenhaft gebildete Medusenhaupt angebracht. Der Helm, dessen Kappe am Hinterkopfe bis über den Nacken schützend hinabreicht und vorn ein breites Stirnband trägt, liegt am Kopfe eng an und läßt vor den Ohren kleine Ringellocken hervorquellen, während von rückwärts je zwei langgezogene Haarsträhnen über die Ägis nach vorn sich legen. Hoch empor ragt der reichgebildete Schmuck des Helms. In der Mitte ruht auf einer Sphinx der geschwungene Bügel, der bis in den Nacken hinabreicht, zu den Seiten desselben bildet je ein teilweise zerstörtes Flügelpferd die Grundlage zweier weiterer Büsche. Die Backenklappen sind schräg nach aufwärts geschlagen.

Von den mit hohen Sohlen bekleideten Füßen steht der rechte ganz auf dem Boden auf und ist so der Träger der Last,

---

[1]) Beschreibung Griechenlands I, 24, 5—7.

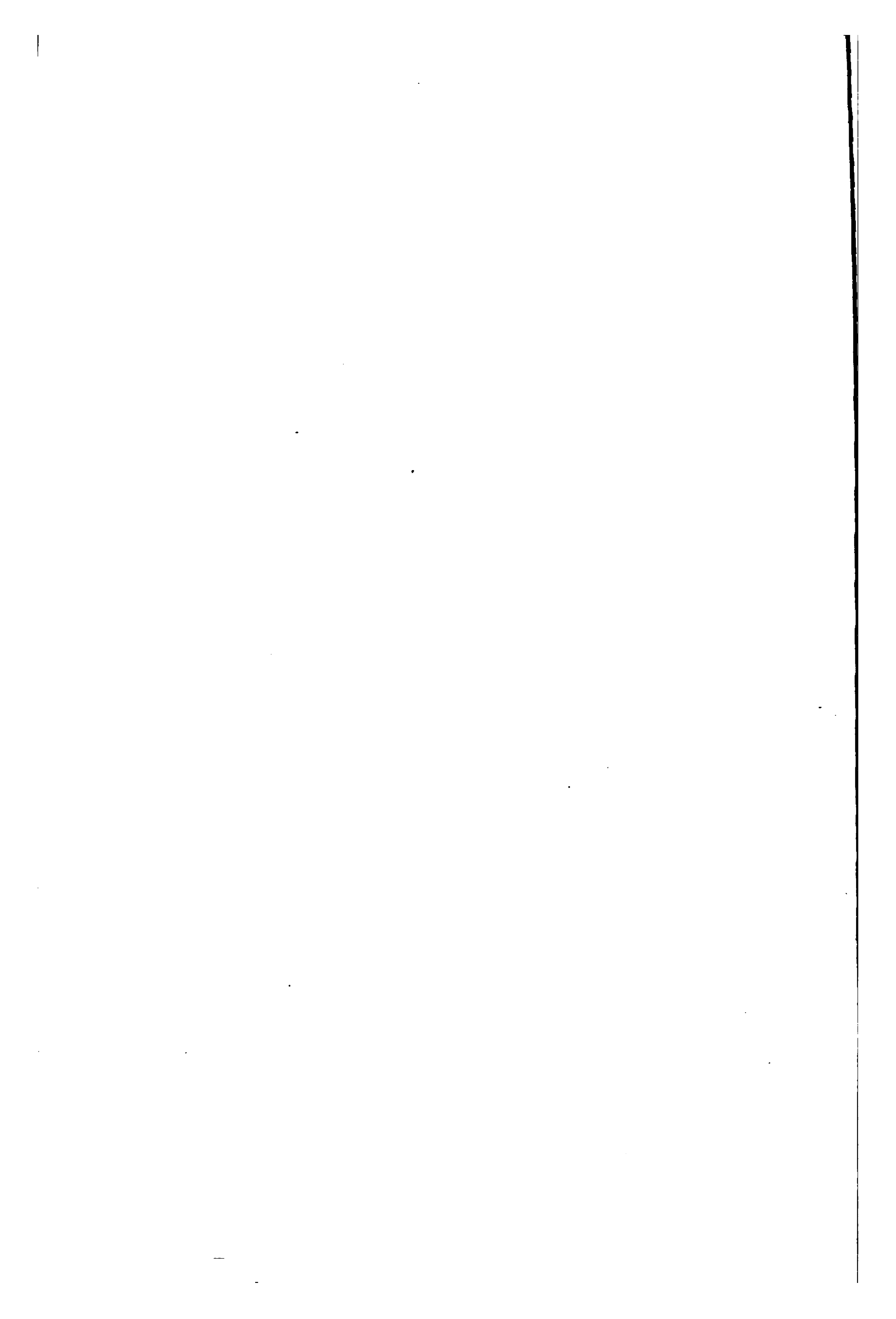
[2]) Die Höhe des Goldelfenbeinbildes ohne Basis wird auf etwa 10—11 m berechnet. Schwanthalers kolossale Bronzestatue der Bavaria, die zu München in freier Natur auf der die Theresienwiese begrenzenden Anhöhe mächtig emporragt, ist ohne das stattliche Steinpiedestal ungefähr 20,5 m, also wohl fast doppelt so hoch.



ATHENA PARTHENOS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



der linke, ein wenig zur Seite gesetzt und leise erhoben, läßt die Form des Spielbeines durchschauen und gibt der schweren Gewandung eine mäßige Bewegung, ohne die strenge Regelmäßigkeit des Ganzen zu stören. Beide Arme sind am Handgelenke mit Schlangenbändern geschmückt. Auf der rechten geöffneten Hand schwebt Nike, deren Kopf nicht erhalten ist, in langem Kleide und mit gesenkten Flügeln, die stetige Gefährtin der siegreichen Athena. Sie ist halb zum Beschauer gewandt, dem sie mit beiden Händen eine Binde wie zur Bekränzung gereicht haben wird. Da die schwere Last der Nike von dem frei gehaltenen Arme nicht getragen werden konnte, so ist eine Stütze in der Form einer Säule untergestellt worden, die zugleich die sonst unangenehm wirkende Leere auf der rechten Seite ausfüllt. Denn auf der linken faßt die Göttin nur leicht den großen, kreisförmigen, in der Mitte mit Gorgomaske gezierten Schild, der auf eine kleine Erhöhung aufgesetzt ist. In der inneren Wölbung ringelt sich eine mächtige, bärtige Schlange empor, die Hüterin der Burg, das heilige Tier des Erichthonios. Die Angriffswaffe der Athena, die Lanze, war im Originale an der linken Schulter angelehnt.

Das Geistige, das in dem Urbilde lebte, prägt sich, wenn auch sehr vermindert, in dem Gesichte dieser recht geringen Kopie aus; tadellos erhalten, zeigt es volle, runde Formen, ebenso wie der Hals durch kräftige Bildung auffällt. Der Mund ist leise geöffnet und verleiht dem Antlitze den Ausdruck frischen Lebens, den im Originale die leuchtenden Augensterne aus Edelsteinen noch gesteigert haben werden. Man erkennt in den klugen, gemessenen, Hoheit und auch Milde offenbarenden Zügen die würdige Tochter des Beraters Zeus, dessen Haupt sie entsprungen und dessen Offenbarung sie ist. Indes das Großartige der Erscheinung beruht in der Erhabenheit der ganzen Gestalt. Denn trotz der Kleinheit der Kopie glaubt man die Statue in ihrer gewaltigen Größe vor sich zu sehen und gewinnt eine klare Vorstellung von dem ehrwürdigen Tempelbilde, das, auch losgelöst von der strengen dorischen Architektur der säulenumgebenen Cella, mit tiefer religiöser Scheu erfüllt, während der Anblick des Frieses[1]) durch den reichen Wechsel immer frischen Lebens den Beschauer in heitere Stimmung versetzt. Phidias hat in der Goldelfenbeinstatue viel von dem zum Ausdruck gebracht, woraus die Blüte des perikleischen Zeitalters sich entfaltete, Achtung gebietende Stärke, nach siegreichen

---

[1]) Proben sind Tafel 14 abgebildet.

Kämpfen bewaffneten Frieden, Verstand und Geist, endlich den Reichtum an barem Gelde. Seine Auffassung der Athena als der majestätischen, friedlichen, aber wohlgerüsteten und starken Schutzgöttin ihres Volkes ist im Gegensatze zu der lanzenschwingenden Pallas, der kampfesfreudigen Promachos der älteren Zeit von nun an in der Kunst maßgebend geblieben, und dieses Bild der Göttin ist auch uns vertraut. H. L. U.

TAFEL 5.

ATHENA VON VELLETRI.

KOLOSSALSTATUE IN PARIS.

Diese wohlerhaltene Marmorstatue gibt ein im Altertum berühmtes Bronzeoriginal wieder; wir besitzen noch andere Marmorkopien, namentlich des Kopfes; doch die Pariser, in einer römischen Villa zu Velletri gefundene Statue ist die beste der Kopien.

Die Göttin steht in majestätischer Haltung da. Auf dem linken Fuße ruht sie fest auf, während sie den rechten nach sich zieht; die Spitze des rechten Fußes ist ziemlich stark nach außen gewendet, wodurch der Unterkörper breite und monumentale Ruhe erhält. Der rechte Arm ist erhoben und faßt die schräg nach unten aufgestützte Lanze hoch am Schafte. Die rechte Hand mit der vorderen Hälfte des Unterarmes ist jetzt ergänzt, am Ellenbogen ist der Arm gebrochen; er war wahrscheinlich etwas mehr gebogen. Der linke Arm liegt fest am Körper an; der Unterarm ist vorgestreckt; die Hand ist ergänzt; sie trug einst, wie eine athenische Kupfermünze zeigt, welche das Original der Statue nachbildet, eine Nikefigur, die der Göttin in Athen so unlöslich verbundene Siegesgöttin, die auch die Parthenos des Phidias auf der Hand trug.

Die Gewandung der Göttin besteht aus dem dorischen Peplos von derbem Wollstoffe, der wie bei der Parthenos mit einer Schlange gegürtet ist; an der Seite ist er indes nicht offen, sondern zugenäht. Darüber trägt sie den Mantel, ebenfalls von dickem, wollenem Stoffe, der auf der linken Schulter aufruht und, um die Hüften geschlungen, vom linken Arme festgehalten wird. Er bildet vorn einen großen dreieckigen Überschlag. Dieser Mantel trägt sehr zur majestätischen Erscheinung der Göttin bei.



ATHENA VON VELLETRI

PARIS, LOUVRE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Auf der Brust ruht wie ein Kragen die Ägis, die hier auch am oberen Rande mit Schlangen besetzt ist. Der Oberkopf wird vom Helme bedeckt, der hier die korinthische Form hat; heruntergezogen deckte derselbe, der Ausschnitte für die Augen hatte, das ganze Gesicht; gewöhnlich trug man ihn zurückgeschoben, so wie er auch am Porträt des Perikles erscheint. Ihr Haar hat die Göttin in der schlichtesten Weise zurückgestrichen.

Die Züge und der Ausdruck des Kopfes stehen in vollem Gegensatze gegen das volle breite Gesicht der Parthenos und ihr freudig sieghaftes Wesen. Hier bilden Ernst und Strenge den Ausdruck; es ist die sinnende, denkende, kluge und reine Jungfrau dargestellt.

Der Kopf ist vortrefflich erhalten, indem selbst die Nase antik ist. Er erscheint schmal und fein gegenüber der mächtigen breiten Brust. Sehr charaktervoll ist auch das Gewand behandelt. Es zeigt schwere, einfache, wahre Falten, die nicht gefällig sein wollen, die aber an der Majestät und Wucht der ganzen Erscheinung wesentlich beteiligt sind.

Die Eigentümlichkeiten des Stiles von Kopf und Gewand lassen sowohl eine Zeitbestimmung als eine Vermutung über den Künstler zu, dem wir das Original verdanken. Dasselbe muß in der perikleischen Zeit, doch an ihrem Ende, kurz vor Ausbruch des peloponnesischen Krieges entstanden sein; wie die athenische Münze zeigt, befand es sich im Bereiche Athens. Der Künstler aber muß dem Kreise des Phidias unabhängig gegenübergestanden haben. Genauere Vergleiche lehren, daß es höchst wahrscheinlich Kresilas war, der Künstler, der den Perikleskopf gebildet.

Die Statue aber war vielleicht identisch mit einer schon im Altertum viel bewunderten Athena Soteira im Heiligtume des Zeus Soter im Piräus.

Als Retterin, als kluge, mächtige Beschützerin des siegreichen Athen war die Göttin gedacht. A. F.

TAFEL 6.

APOLLON MIT DER KITHARA.

KOLOSSALSTATUE DER KGL. GLYPTOTHEK IN MÜNCHEN.

Eine erhabene mächtige Gestalt kommt in langsam feierlichem Schritt auf uns zu. Sie hält im Schreiten inne, ruht

fest auf dem rechten Fuße und zieht den linken nach sich. Eine große Kithara wird vom linken Arme an den Körper gedrückt, doch muß sie noch an einem Tragbande befestigt gedacht werden, das um die Brust hing. Die Rechte war ruhig vorgestreckt und hielt die Schale zur Spende bereit (der jetzige rechte Arm ist ganz modern). Nicht Gesang und Saitenspiel ist dargestellt, sondern der vorangehende Moment des feierlichen Antretens und der Spende vor Beginn des festlichen Spiels.

Die Gestalt ward früher für weiblich gehalten. Sie galt Winckelmann, der sie noch im Palaste Barberini zu Rom bewunderte, für eine Muse; er erkannte den hoheitsvollen Stil älterer Zeit in ihr und vermutete, es sei die Muse des Ageladas, des Lehrers des Polyklet und Phidias. Er sah die „hohe Gratie“ in ihr im Gegensatze zur „gefälligen Gratie“ des anderen schreitenden Kitharoden, der in der Tat auch jüngerer Zeit angehört.

Es ist Apollon dargestellt in dem langen pythischen Festgewande, das alle trugen, die sich am Feste des Gottes durch Kitharaspiel und Gesang um die Preise bewarben. Bis in die spätere griechische Zeit wird daher Apollon der Musiker zum Unterschiede von dem nackten bogenkämpfenden Gotte regelmäßig in jenem langen Gewande dargestellt. Es ist ein Peplos mit großem Überfall, unter der Brust mit breitem Bande gegürtet. Auf den Schultern ist ein hinten herabfallender kurzer Mantel befestigt. Der Kopf zeigt eingesetzte Augen, die hier, was sich sehr selten findet, ziemlich gut erhalten sind. Das Weiße der Augen besteht aus weißem Steine. Die dunkle Pupille ist ausgefallen; die Wimpern bestanden aus gezacktem Bronzeblech; ihre Spuren sind deutlich erhalten. Der Kopf ist mit dem Halse in die Statue eingesetzt, doch von dem alten Künstler selbst (er ist auch keineswegs etwa eine antike spätere Restauration). Das üppige volle Haar fällt in je zwei Locken auf die Brust herab.

Die Ausführung der Statue, die in einer Villa bei Tivoli gefunden wurde, fällt, wie aus der Art der Arbeit zu schließen ist, ungefähr in die augusteische Epoche. Doch kann kein Zweifel sein, daß sie ein älteres griechisches Original wiedergibt. Es läßt sich auch noch mit voller Sicherheit angeben, welcher Kunstschule dies Original angehört hat: die Vergleichung der sicheren Werke des Phidias, der Athena Lemnia und Parthenos ergibt, daß dieser Apollo im Anschlusse an Phidias geschaffen ist und eine unmittelbare Weiterbildung des Stiles dieses Meisters darstellt.



APOLLON MIT DER KITHARA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Unter den uns erhaltenen Götterbildern gibt es kaum ein zweites, das bei gleich guter Erhaltung eine gleich grandiose Auffassung wie die unseres Apollo zeigte. A. F.

TAFEL 7.

STATUE DER HERA IM VATIKAN.

Diese überlebensgroße Marmorstatue wurde in Rom auf dem Viminal bei einer vom Kardinal Francesco Barberini veranstalteten Ausgrabung gefunden und befindet sich jetzt in der großen Rotunde des Vatikanischen Museums. Man pflegt sie nach dem ersten Besitzer die „Barberinische Hera“ zu nennen. Die Statue ist gut erhalten; nur die aus dem Gewande vortretenden Arme, die aus besonderen Stücken gearbeitet und angesetzt waren, sind verloren und jetzt ergänzt; doch konnte der Ergänzer das Richtige kaum verfehlen. Am Kopfe ist nur die Nase neu; im übrigen ist der Kopf vortrefflich erhalten und ungebrochen; er ist aber mit dem anstoßenden unbekleideten Teile der Brust aus einem besonderen Stück Marmor gearbeitet und eingesetzt. Auch die Füße waren besonders angesetzt; der linke ist ergänzt. Das Zusammenfügen großer Marmorfiguren aus Stücken war im Altertum etwas ganz Gewöhnliches und man hatte eine große Geschicklichkeit darin. Man sparte auf diese Weise an Material und konnte die Marmorfiguren zu relativ billigen Preisen herstellen.

Die Statue ist eine im zweiten Jahrhundert n. Chr. wahrscheinlich für den Palast eines vornehmen Römers, möglicherweise aber auch für ein Heiligtum in Rom gearbeitete Kopie eines verlorenen griechischen Originals aus der Zeit unmittelbar vor oder während des peloponnesischen Krieges. Das Werk muß in späterer Zeit berühmt gewesen sein, indem es mehrfach kopiert worden ist. Eine besonders gute Wiederholung, die in den Ruinen einer römischen Villa in den Sabiner Bergen gefunden ward, befindet sich jetzt in Kopenhagen; sie ist eine Arbeit etwa augusteischer Zeit; das hohe Diadem, das den Kopf unserer Statue schmückt, fehlt ihr nach dem Gebrauche der älteren Marmorarbeit, wo dergleichen Einzelheiten besonders aus Metall angesetzt zu werden pflegten.

Der Stil des uns durch die Kopien vergegenwärtigten Werkes ist so sehr verwandt dem einer ebenfalls im Altertum sehr berühmten und in zahlreichen Kopien erhaltenen Aphroditestatue, wo die Göttin in dünnem, ungegürtetem Gewande dargestellt ist, daß man einen und denselben Künstler als Schöpfer beider Werke anzusehen hat. Die Aphrodite geht aber sehr wahrscheinlich auf Alkamenes, den berühmten Schüler des Phidias zurück; mithin wird auch die Hera auf denselben großen Künstler zurückzuführen sein.

Die Deutung der Göttin als Hera kann zwar nicht als völlig sicher angesehen werden, indem ihr Typus an keinem Denkmale als Hera oder Juno gesichert ist; allein sie ist sehr wahrscheinlich, und der Name Hera erklärt die gesamte Auffassung wie die Einzelheiten der Statue entschieden am besten.

Eine hehre Gestalt steht vor uns, eine große erhabene Göttin, eine wahre Königin und Herrin. Und doch trägt sie den Kopf nicht stolz erhoben, sondern milde geneigt, Gewährung verheißend den Wünschen des Frommen, der sich ihr betend naht.

Sie trägt das dünne, ungegürtete Untergewand, das die mächtigen Formen des Körpers durchscheinen läßt, ähnlich Aphrodite, der Göttin der Liebe, und wie bei jener gleitet das Gewand an der einen Schulter lose herab. Allein der Unterkörper ist von dem schweren, dichten Mantel verhüllt, der ernste, strenge Würde verkündet.

Der Mantel liegt mit dem einem Ende auf der linken Schulter auf und ist im Rücken nach der rechten Hüfte und von hier mit dem anderen Ende nach der linken Seite gezogen, wo er von dem linken Ellenbogen fest angedrückt und gehalten wird. Der Mantel bildet vorn einen großen dreieckigen Überschlag, ganz ähnlich wie bei der Athena von Velletri (Tafel 5). Hier wie dort gibt eben diese Gewandanordnung dem Auftreten der Göttin etwas besonders Majestätisches.

Die Statue stimmt mit jener Athena auch in der Stellung und Haltung überein. Die Göttin ruht wie dort auf dem linken Fuße, während der rechte in Schrittstellung zurückgezogen ist. Die nackten Füße tragen an beiden Statuen jene Sandalen mit schweren, dicken Sohlen, die an den Götterbildern der phidiasischen Periode gewöhnlich sind und die auch die Athena Parthenos (Tafel 4) trägt. Es stimmt ferner an jenen beiden Statuen die Haltung der Arme und die Wendung des Kopfes durchaus überein. Die erhobene Rechte stützte sich dort auf die Lanze, hier auf das Scepter; die vorgestreckte Linke trug ein Attribut,



STATUE DER HERA

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

das wir nicht mehr feststellen können; möglicherweise die Opferschale, wie der Ergänzer angenommen hat.

Die welligen, mit dem Diadem geschmückten Haare sind in der Mitte gescheitelt und zurückgestrichen, hinten aber aufgenommen und in ein Tuch gesammelt, ganz ähnlich wie bei der obengenannten Aphrodite. Allein der Ausdruck des Kopfes ist recht verschieden von der hingebenden, süß lächelnden Anmut jener Liebesgöttin; er ist ernst und streng, wenn auch nicht ohne königliche Milde.

So paßt das plastische Bild dieser Göttin vortrefflich zu jener in Mythus und Dichtkunst erscheinenden Gestalt der Hera, der hehren Gemahlin des Zeus, der Himmelskönigin, der Beschützerin des Ehebundes unter den Menschen. A. F.

TAFEL 8.

STATUE DES ASKLEPIOS.

MARMOR. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE.

Die etwas über die natürliche Größe eines Erwachsenen gebildete, im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte[1]) Statue, als deren Fundort ohne sichere Gewähr der Äskulaptempel auf der Tiberinsel in Rom bezeichnet wird, ist seit Mitte des sechzehnten Jahrhunderts in der Antikensammlung der römischen Familie Farnese nachweisbar und nach dem Aussterben derselben zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit anderen teilweise weltberühmten Antiken nach Neapel gelangt. Sie ist die mäßig gute Kopie eines griechischen Originalwerkes, das aus stilistischen Gründen mit größter Wahrscheinlichkeit unter dem Einfluß phidiasischer Kunst wohl nicht allzulange nach den Parthenonskulpturen von einem unbekannten Künstler geschaffen worden ist[2]) und jedenfalls dereinst als Tempelbild in einem Heiligtume des Gottes geweiht war.

---

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist der größte Teil des rechten Armes, sowie des Stabes und der Schlange erneuert.

[2]) Der Typus trägt das geistige Gepräge attischer Kunst dieser Epoche; als Schöpfer wird Alkamenes vermutet, der um 420 zu Mantinea das Tempelbild des Gottes gefertigt hat (Pausanias, Beschreibung Griechenlands 8, 9, 1). Doch auch zu Athen ist wohl um dieselbe Zeit für den

Asklepios, bei Homer[1]) als einfacher Arzt genannt, wurde in Griechenland als orakel- und heilspendender Erdgeist verehrt und hat daher die heilige Schlange als unzertrennliches Attribut bei sich. Sein Kult ist dort seit alter Zeit an vielen Orten unter immer stärkerer Betonung des ärztlichen Berufes des Heilgottes weit verbreitet gewesen und hat insbesondere zu Epidauros in Argolis einen berühmten Mittelpunkt gefunden. Von diesem nach Rom übergeführt, hat er von hier aus seinen Weltlauf genommen.

Die künstlerische, bis in die spätrömische Zeit maßgebende Darstellung des Asklepios ist in den letzten Jahrzehnten des fünften Jahrhunderts v. Chr. von einem attischen Meister im Kreise des Phidias ausgestaltet worden und kann in der hier abgebildeten Statue als einem wertvollen Beispiele der zahlreich erhaltenen Monumente gewürdigt werden. Die Göttlichkeit des Bildes, das bei geschlossenen Umrissen beinahe in architektonischer Regelmäßigkeit sich aufbaut, wird durch die an eine Kultstatue erinnernde ehrwürdige Erscheinung, sowie durch die Beifügung der breiten, wulstigen Wollbinde im Haare, durch die heilige Schlange und den mit Binden netzartig umhüllten Omphalos[2]) angedeutet. Im übrigen ist die Gestalt über das Menschliche nicht erhaben, sondern tritt uns als ein im besten Lebensalter stehender Mann entgegen, dessen breite Körperbildung insbesondere durch die vom Gewande freigelassene Brust sich offenbart und den Gott als Muster kräftiger Gesundheit darstellt. Die Kleidung entspricht derjenigen des griechischen Bürgers. Das Himation ist in großen Flächen und einfachen Falten um den Körper gelegt und nur an den beiden über den linken Arm fallenden Enden reicher drapiert. Die festaufstehenden Füße sind mit dicksohligen Sandalen bekleidet. Der linke, in dem Himation verborgene Arm ist in die Seite gestützt, der gesenkte rechte faßt den dicken, in die Achselhöhle gestemmten Wanderstab, der von der heiligen Schlange um-

---

am Südfuße der Akropolis gelegenen heiligen Bezirk die Statue des Asklepios entstanden, dessen Kult 420 aus Epidauros nach Athen kam; der maßgebende Einfluß der hier ausgebildeten Darstellungen auf die Folgezeit läßt sich wenigstens an den zahlreichen Votivreliefs noch erkennen und ist demgemäß auch für die Rundplastik sehr wohl möglich, wenn auch aus dem vorhandenen statuarischen Material bisher nicht erweisbar.

[1]) Ilias 4, 194.

[2]) Die Beziehung dieses sonst dem delphischen Apollo beigegebenen Attributs zu Asklepios ist literarisch nicht überliefert; es scheint ebenso wie die Schlange eine Erinnerung an den unter der Erde hausenden Gott zu sein, wie man ihn ursprünglich sich gedacht hat. Übrigens wird auch eine Übertragung des Omphalos als Symbol des chthonischen Kultus in Delphi von Apollo auf Asklepios vermutet.



STATUE DES ASKLEPIOS

NEAPEL, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

ringelt wird. So ist Asklepios hier als der stets rüstige, von einem Kranken zum andern eilende Arzt gedacht, der zwar im gegenwärtigen Augenblicke in ausruhender Stellung verharrt, aber in seinem Geiste auch jetzt tätig erscheint. Denn er hat das Haupt, das von einem Vollbarte umrahmt ist und durch die üppige Fülle des Lockenkranzes ein überaus ehrwürdiges Aussehen gewinnt, leise zur Seite geneigt; die mächtige, stark vortretende Stirne, der nachdenkliche, in die Ferne gerichtete Blick, die milden, väterlichen Züge (τὸ μειλίχιον, πρᾶον, das Milde, Sanfte), lassen den Betrachter das Wesen des gereiften und erfahrenen, stets hilfbereiten Arztes in seiner edelsten Form erkennen. Gerade der Ausdruck des Hauptes erhebt neben der gesamten ehrwürdigen Erscheinung das Bildwerk auch ohne starke Betonung äußerer Mittel der Darstellung über das Menschliche weit empor. Diese Vereinigung von schlichter Einfachheit und göttlicher Erhabenheit, die noch heutzutage tiefe Wirkung ausübt und großes Vertrauen einflößt, wird im Altertum dem im Heiligtum dem Kultbilde nahenden Gläubigen Trost im Leide und zuversichtliche Hoffnung geweckt haben. So versteht man beim Anblicke des ehrwürdigen Bildwerkes die zahlreichen, dem Asklepios gewidmeten Beinamen, die weniger fromme religiöse Scheu, als rührendes kindliches Vertrauen der Menschheit zu dem Heilgotte offenbaren: Die dichterisch erhabenen Bezeichnungen „χάρμα μέγ' ἀνθρώποισι, κακῶν θελκτῆρ' ὀδυνάων" („die große Wonne für die Menschen, den Bezwinger böser Schmerzen")[1]) und „τέκτονα νωδυνίας ἅμερον γυιαρκέος . ., ἥρωα παντοδαπᾶν ἀλκτῆρα νούσων" („den milden Schöpfer gliederstärkender Schmerzlosigkeit, den Heros, der die mannigfaltigen Krankheiten abwehrt")[2]) haben ebenso wie die das Wesen der Gottheit knapp und klar zusammenfassenden Worte „θεῶν ὁ πραότατός τε καὶ φιλανθρωπότατος" („der sanfteste und menschenfreundlichste der Götter")[3]) und ähnliche mehr in der künstlerischen Darstellung des Asklepios deutlichen monumentalen Ausdruck gefunden.

H. L. U.

---

[1]) Hymnos auf Asklepios, homerische Hymnen 16, 4.

[2]) Pindar, pythische Oden 3, 6 ff.

[3]) Aelius Aristides 18: εἰς τὸ φρέαρ τοῦ 'Ασκληπιοῦ („auf den Heilbrunnen des Asklepios"). (Dindorf, I. 409.)

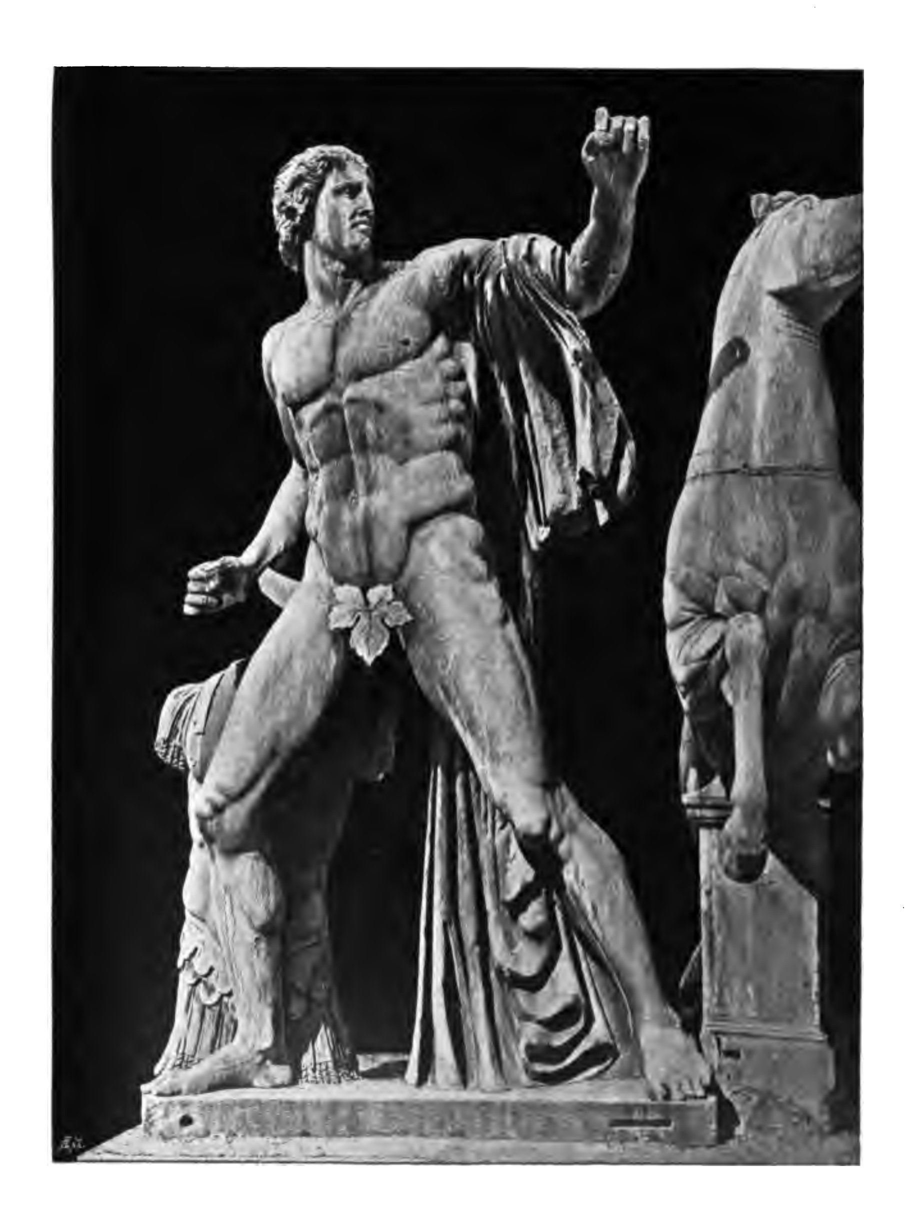
TAFEL 9.

DIOSKUR VOM MONTE CAVALLO ZU ROM.

Die Tafel zeigt die eine der beiden gewaltigsten und besterhaltenen Kolossalfiguren, die uns das Altertum hinterlassen hat. Die Seitenansicht ist auf der Seite 27 gegebenen Abbildung zu sehen. Das Gegenstück zeigt die gleiche Bewegung, nur mit vertauschten Seiten. Es sind die beiden Dioskuren, die ihre bäumenden Rosse am Zügel führen, nach denen der Platz auf dem Quirinal zu Rom, wo sie stehen, seit dem Mittelalter der „Monte Cavallo" heißt. Als „cavalli marmorei" werden sie zuerst im zehnten Jahrhundert erwähnt. Sie gehören zu den wenigen Antiken, die niemals verschüttet waren. Sie standen bis 1589 auf einem antiken mächtigen aufgemauerten und mit Marmorplatten verkleideten Postamente, und zwar pflegt man anzunehmen, daß sie zum Schmucke der Hallen und Gärten der gewaltigen Konstantins-Thermen gehörten, von denen Reste in jener Gegend bis ins sechzehnte Jahrhundert erhalten waren. Auf den Marmorplatten des Postamentes standen in monumentalen großen Buchstaben die antiken, dem Postamente offenbar gleichzeitigen, also wohl der konstantinischen Epoche angehörigen Inschriften: „opus Fidiae" unter der auf unserer Tafel abgebildeten Statue, welche das Pferd mit der Linken zügelt, „opus Praxitelis" unter der anderen, welche das Roß mit der Rechten zügelt. In dem Postamente waren, wie dergleichen namentlich in späterer römischer Zeit sehr gewöhnlich war, ältere Architekturstücke verbaut. Die Statuen selbst waren viel älter als diese dem Standort nach vermutlich konstantinischen, jedenfalls wegen des Gebrauchs von F statt Ph nicht wesentlich früheren Inschriften; ihrer Arbeit nach können die Statuen nicht später als die frühere Kaiserzeit sein.

Erst 1589 ward durch Sixtus V. diese spät antike Aufstellung ersetzt durch eine neue, die im wesentlichen noch jetzt besteht. Die beiden Kolosse wurden auf zwei neuen getrennten Basen nebeneinandergestellt und die schadhaften Teile ergänzt. Die Inschriften wurden durch neue Kopien ersetzt. Endlich wurde 1786 der vom Mausoleum des Augustus stammende Obelisk zwischen die beiden etwas auseinandergerückten Kolosse gesetzt, und 1818 wurde eine große Brunnenschale hinzugefügt.

Abgesehen davon, daß durch das jahrhundertelange Stehen im Freien die Oberfläche des Marmors an den Vorderseiten ganz zerfressen ist, sind die Kolosse vortrefflich erhalten und nur



DIOSKUR VOM MONTE CAVALLO

ROM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

unwesentliche Stücke sind ergänzt. Das größte moderne Stück ist die Brust mit den Vorderbeinen des Pferdes auf unserer Tafel.

Die Inschriften gehören in eine Klasse mit verschiedenen ganz ähnlichen, an römischen Postamenten gefundenen Bezeichnungen berühmter Werke oder deren Kopien, wie opus Polycliti, opus Praxitelis, opus Bryaxidis u. a., die in gute Zeit, meist etwa das zweite Jahrhundert n. Chr. gehören und eine vortreffliche authentische Überlieferung über die Urheber der einst auf den Basen befindlichen Statuen darstellen. Unsere Inschriften, wenn auch erst bei der Neuaufstellung in spätantiker Zeit angebracht, ersetzten doch vermutlich ältere gleichlautende; denn die prächtige neue Aufstellung nach der Zerstörung des einst zugehörigen Baues erfolgte doch eben wohl, weil die Statuen namhafte waren und ihre großen Künstlernamen schon trugen. Jedenfalls haben wir von vornherein keinen triftigen Grund, diese inschriftliche Überlieferung Lügen zu strafen. Wir würden nur dann ein Recht dazu haben, wenn es aus stilistischen Gründen unmöglich wäre, die Statuen als das zu verstehen, was die Inschriften von ihnen sagen, als Werke, d. h. Kopien nach Werken eines Praxiteles und Phidias. Dies ist aber nicht nur nicht der Fall, sondern das Gegenteil tritt ein: auch ganz abgesehen von allen Inschriften müßten wir, nur dem Stile nach, die Statuen notwendigerweise dem Kreise des Phidias zuschreiben.

Nun hat es einen älteren Praxiteles gegeben — es war wahrscheinlich der Großvater des berühmten jüngeren Trägers dieses Namens —, der ein etwas jüngerer Zeitgenosse des Phidias war. Die Namen der Inschriften stehen also nicht im Widerspruche mit dem Stile der Statuen. Freilich besteht natürlich auch die Möglichkeit, daß die Inschriften erst in der spätantiken Zeit ihrer Ausführung willkürlich erfunden worden sind, indem man einfach die zwei berühmtesten Bildhauernamen wählte. Daß es gerade zwei so berühmte bekannte Namen sind, wird immer diese Möglichkeit als naheliegend erscheinen lassen.

Allein wie immer es mit den Namen bestellt sein mag, die stilistische Analyse ist unabhängig davon. Die Stilformen sprechen ihre deutliche entschiedene Sprache. Hier ist keine Spur von „Eklektizismus", hier herrschen nur rein phidiasische Formen.

Was der feine Blick des Bildhauers Canova schon erkannt hatte, daß es in Rom kein Werk gebe, das der großartigen Eigenart der Parthenonskulpturen so nahe komme, wie jene Kolosse, bestätigt sich bei jeder genaueren Vergleichung. Allerdings haben wir hier nur römische Kopien, nicht Originale vor uns; die verlorenen Originale waren ohne Zweifel von Bronze und entbehrten

der plumpen Stützen, welche im Marmor notwendig waren und sich unter den Pferden sowie je neben dem vorschreitenden Beine des Jünglings in Gestalt eines Panzers befinden. Der Stil entspricht, in allem einzelnen wie im ganzen, vollkommen dem von Fries und Giebeln des Parthenon. Insbesondere charakte-



Fig. 4. Dioskur vom Monte Cavallo.

ristisch ist die eigenartige Bildung der Rosse und die ganze schwungvolle Bewegung der sie bändigenden Jünglinge, die genau entsprechend am Basisrelief der Athena Parthenos wie am Parthenonfriese vorkommt, und nicht minder charakteristisch ist die Art der Stilisierung der Körperformen der Jünglinge und die ihrer Köpfe, zu denen sich unter den attischen Reitern des Parthenonfrieses die nächsten Verwandten finden.

Der begeisterte feurige Schwung, der die ganzen Gestalten durchzieht, erreicht in den herrlichen Köpfen seinen höchsten Ausdruck. Die Haare wehen im Winde zurück und umgeben wie Strahlen das Haupt, und aus den weit offenen Augen sprüht göttliches Feuer. Das sind die lichten Söhne des Zeus, die



Fig. 5. Dioskur vom Monte Cavallo.

Διόσκοροι, die im Strahlenglanze mit ihren glänzend weißen Rossen sich tummeln, die πώλων δματῆρες (Alkman), die λευκόπωλοι (Pindar), die ἵπποισι μαρμαίροντε (Euripides).

In die erhobenen Hände sind natürlich die Zügel zu ergänzen, in die gesenkten je eine Lanze. Vermutlich waren, worauf je ein Loch auf dem Scheitel deutet, vergoldete Sterne auf den Köpfen angebracht; denn Sterne gehören zu den gewöhnlichsten

Symbolen der Dioskuren. Daß ihnen hier die eiförmigen Mützen, die Piloi fehlen, kommt daher, weil zur Zeit der Entstehung der Originale dies Attribut der Dioskuren überhaupt noch unbekannt war; es verbreitete sich erst in der Epoche nach Alexander.



Fig. 6. Kopf eines der Dioskuren vom Monte Cavallo.

In ihrer ursprünglichen Aufstellung standen die vier Figuren, die Rosse wie die Lenker, nicht wie jetzt in zwei rechten Winkeln gebrochen, sondern in einer Flucht vor einer Wandfläche angeordnet. Die Mitte zwischen den beiden Gruppen bildete vielleicht eine Brunnenanlage.

A. F.

TAFEL 10.

NIKE DES PAIONIOS ZU OLYMPIA.

Vor der Ostseite des Zeustempels zu Olympia stand einst inmitten einer Fülle anderer Statuen, doch sie alle hoch überragend, auf dreiseitigem Pfeiler die Statue der herabschwebenden Nike, welche in dem verstümmelten Zustande, wie sie bei den deutschen Ausgrabungen zu Olympia gefunden wurde, umstehend in der von dem Bildhauer Grüttner in Berlin hergestellten Ergänzung auf der Tafel abgebildet ist. Die Statue besteht aus parischem Marmor und ward in ihren Hauptteilen im Dezember 1875 gefunden, zu welchen später noch verschiedene weit verschleppte Splitter kamen. Leider ist das Gesicht nicht gefunden worden; hierfür bietet einen gewissen Ersatz eine in Rom zutage gekommene Kopie des Kopfes aus römischer Zeit, die für den Ruhm des Werkes im Altertume zeugt. Die Statue maß bis zu den Flügelspitzen gegen 2,90 m Höhe; mit der dreieckigen, nach oben sich verjüngenden Basis aber erreichte das Ganze fast die Höhe von 12 m.

Einer der Basisblöcke trägt die folgende Inschrift: Μεσσάνιοι καὶ Ναυπάκτιοι ἀνέθεν Διὶ Ολυμπίῳ δεκάταν ἀπὸ τῶν πολεμίων. Παιώνιος ἐποίησε Μενδαῖος καὶ τἀκρωτήρια ποιῶν ἐπὶ τὸν ναὸν ἐνίκα. „Die Messenier und die Naupaktier haben (dies Bildwerk) dem olympischen Zeus als Zehnten von den Feinden geweiht. Paionios von Mende hat es gemacht, der auch gesiegt hat, wie er die Akroterien auf den Tempel machte.“ Nach Pausanias’ Bericht (V, 26, 1) bezogen die Messenier das Denkmal auf den Erfolg von Sphakteria 425 v. Chr., bei welchem messenische Hilfstruppen wesentlich mit beteiligt waren; Pausanias selbst dachte an die von ihm IV, 25 erzählten Ereignisse um 455 v. Chr., wo die Messenier von Naupaktos das akarnanische Oiniadai einnahmen, aber freilich bald wieder aufgeben mußten. Beide Annahmen sind nur antike Vermutungen, nicht zuverlässige Überlieferung; sie sind beide nicht haltbar. Die zu der Fassung der Inschrift und den historischen Verhältnissen einzig passende Zeit ist vielmehr die unmittelbar nach dem Frieden des Nikias (421 v. Chr.), und die Statue galt den verschiedenen erfolgreichen Kämpfen, welche die Messenier und Naupaktier während des archidamischen Krieges bestanden haben. Die Errichtung der alles überragenden Statue unmittelbar vor dem Zeustempel war zugleich eine starke Demonstration gegen das sonst in

Olympia dominierende Sparta, die nur verständlich ist in einer Zeit, in der Sparta mit Elis zerfallen war, wie 420, wo Elis im



Fig. 7. Nike des Paionios, nach dem Original.

Bunde mit Argos und Athen stand; auch machte man eben damals Versuche, die messenischen Emigranten von Naupaktos wieder in die Heimat zurückzuführen.



NIKE DES PAIONIOS, OLYMPIA

ERGÄNZT VON RICHARD GRÜTTNER IN BERLIN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Nur mit dieser Datierung der Statue ist auch ihr Stil vereinbar, ja, er weist mit Bestimmtheit auf dieselbe Zeit hin. Die nächsten stilistischen Analogien sind gewisse, um diese Zeit errichtete Akroteriengruppen eines Tempels zu Delos und die Skulpturen des Nereidendenkmals zu Xanthos. Um oder gar vor der Mitte des fünften Jahrhunderts, dürfen wir nach dem Stande unserer sicheren kunstgeschichtlichen Kenntnisse mit Bestimmtheit sagen, war die die Nike charakterisierende Behandlung des Gewandes, das sich feucht an den Körper anlegt und dessen Formen völlig durchscheinen läßt, und das vom Winde in freie flatternde Bewegung versetzt wird, völlig unmöglich. Es bedurfte dazu erst einer längeren Entwicklung, die wir an den erhaltenen datierbaren Denkmälern noch verfolgen können.

Die Akroterien auf dem Zeustempel, mit denen Paionios in der Inschrift sich rühmt — in einer Konkurrenz offenbar — gesiegt zu haben, waren nicht etwa, wie man auch angenommen hat, die von Pausanias wahrscheinlich irrtümlich dem Paionios zugeschriebenen Statuen des Ostgiebels, sondern die vergoldeten Niken auf den Firsten des Tempels, die im Motiv der von den Messeniern geweihten Marmorstatue wahrscheinlich sehr geglichen haben. Diese Niken (Pausanias erwähnt V, 10, 4 nur eine über der Ostseite, doch ist wohl eine gleiche im Westen vorauszusetzen) scheinen um dieselbe Zeit wie die der Messenier aufgestellt worden zu sein.

Paionios stammte aus der ionischen Stadt Mende an der thrakischen Küste. Aber auch durch seine Kunstart gehört er in den ionischen Kreis. Die Technik der Marmorarbeit beherrscht er mit außerordentlichem Geschick. Sie ermöglicht es ihm, der Kühnheit seiner Phantasie vollen Ausdruck zu verleihen.

Aus dem Himmel hernieder durch die Lüfte schwebend — so hat er die Nike gedacht, und dies wiederzugeben ist ihm wirklich gelungen. Ja, man darf wohl sagen, es gibt in der ganzen Plastik aller Zeiten und Völker keine menschliche Figur, welche das Schweben und Fliegen so glaubwürdig darstellte, daß man es der Natur selbst nachgebildet meinen möchte. Leise vornübergeneigt, das linke Bein etwas vorbewegend, die Arme ausgebreitet, die wie ein Segel hinter sich den Mantel halten, die Flügel gehoben, so schwebt sie hernieder, den Kopf geneigt, und wie den ganzen Körper, ein wenig nach ihrer Rechten gewendet, wie denn auch der linke Flügel höher gehoben ist. Durch die Luft kommt sie daher, und

unter ihren Füßen zur Seite fliegt der Adler mit ausgebreiteten Schwingen, gleich ihr, der Siegesgöttin, ein Bote des Zeus, des olympischen Gottes.

Die Marmormasse unter den Füßen und dem Gewande, aus welcher der Adler herauskommt, ist als Luft gedacht und war gewiß dementsprechend bemalt. Das technisch notwendige Gleichgewicht gegen die vornübergeneigte Stellung der Göttin gaben der schwere Mantel und die Flügel. Mit großem Geschick hat der Künstler fast alle Stützen vermieden und dazu die flatternden Gewandenden benutzt. Die Göttin ist mit dorischem Peplos bekleidet, der über dem Überschlag gegürtet ist; auffallenderweise ist er an beiden Seiten offen und besteht aus zwei getrennten Hälften. Das linke Bein tritt durch die Verschiebung des Gewandes nackt heraus. Die Formen des Körpers heben sich äußerst wirkungsvoll ab von dem prächtig bewegten Hintergrunde des bauschenden, flatternden Gewandes. Das Haar ist aufgenommen und größtenteils unter breiten Binden verhüllt. Unter der Brust ist ein bronzener Gürtel hinzuzudenken. In der Ansicht von unten, für welche sie berechnet war, erschien die Statue noch viel schlanker und natürlicher bewegt als in der hier abgebildeten Ansicht aus gleicher Höhe.

Die wundervolle Schöpfung hat schon im Altertum zahlreiche freie Nachbildungen erfahren; wir kennen aber kein anderes Werk, das ihr gleichgekommen wäre. A. F.

III. ANDERE SKULPTUREN DES FÜNFTEN JAHRHUNDERTS.

Während uns die wichtigsten Meisterwerke der antiken Plastik, die bedeutendsten Tempel- und Votivstatuen, wenn überhaupt, so zumeist nur in Kopien erhalten sind, besitzen wir von Skulpturen, die dekorativen Zwecken dienten, und namentlich von Reliefs der Gräber und Heiligtümer manche überaus wertvolle Originale.

Das hervorragendste aller erhaltenen Weihereliefs aus Heiligtümern ist Taf. 11, ein Relief, das, wenn auch flach gehalten, doch durch seine Größe und Sorgfalt der Ausführung uns fast verlorene Statuen ersetzen kann. Nach der älteren Weise dieser Reliefs sind hier nur die Gottheiten, denen es geweiht war, unter sich dargestellt. Später pflegte der Weihende, oft mit seiner ganzen Familie, in kleiner Figur daneben angebracht zu werden.

Ebenfalls aus der phidiasischen Schule, aber aus etwas jüngerer Zeit als das vorige, stammt das Orpheusrelief (Tafel 12), das wahrscheinlich auch ursprünglich in einem Heiligtume geweiht war, obwohl es nicht Gottheiten, sondern einen Vorgang aus der Heroensage darstellt.

Diese zwei auf drei Figuren beschränkten Reliefs geben einen vorzüglichen Begriff von jener stillen Hoheit, welche die religiösen Kompositionen phidiasischer Kunst auszeichnete.

Nicht ein Relief, aber etwas Verwandtes ist die Medusenmaske (Tafel 13), deren Original einst in einem Tempel geweiht und an der Wand aufgehängt war.

Unter den dekorativen Skulpturen nehmen die Reste des Marmorschmuckes des Parthenon in Athen die erste Stelle ein. Es ist noch eine größere Anzahl der Metopen erhalten, welche in Hochrelief namentlich Kämpfe mit den Kentauren schildern.

Künstlerisch noch bedeutender sind die Reliefs des Frieses, welcher den Festzug der Panathenäen darstellte, und aus welchem Tafel 14 Proben bietet. Das Schönste und Großartigste aber waren die Statuen der beiden Giebelfelder, von denen freilich nur wenige und diese verstümmelt auf uns gekommen sind. Tafel 15 und 16 sind vier der besten dieser Statuen wiedergegeben. Der Ostgiebel, dem sie angehörten, stellte die Geburt oder das erste Auftreten der Athena im Kreise der olympischen Götter dar; der Westgiebel zeigte den Streit der Athena mit Poseidon um das attische Land. Die Giebelstatuen wurden erst unmittelbar vor dem peloponnesischen Kriege gearbeitet und zeigen gegenüber den Kopien der Athena Parthenos und Lemnia schon eine wesentliche Weiterbildung des phidiasischen Stiles. Wie das Gewand immer dünner und leichter und wie feucht anklebend gebildet wurde, das lehrt dann namentlich ein Vergleich der Mädchenstatue vom Erechtheion, Tafel 17, mit jenen älteren Athenafiguren. Auch diese Statue gehört zu den dekorativen Skulpturen, indem sie als Stütze verwendet war. A. F.

TAFEL 11.

DIE ELEUSINISCHEN GOTTHEITEN.

RELIEF AUS PENTELISCHEM MARMOR IN ATHEN.

Es ist unter den Denkmälern streng religiöser Kunst der Griechen das schönste, großartigste und best erhaltene, das, 1859 beim Bau eines Schulhauses im alten Heiligtum der großen Göttinnen zu Eleusis gefunden, sich jetzt zu Athen befindet und unter dem Namen das „eleusinische Relief" berühmt geworden ist.

Drei etwas überlebensgroße Figuren sind auf einer einzigen gewaltigen Platte in ziemlich flachem Relief gebildet. Die Platte ist vollständig; sie hat nur unten und oben einen vorspringenden Rand; der untere dient als Standplatte für die Figuren, der obere als schmückende Krönung. An den Seiten fehlt jeder Rahmen. Diese Einfachheit ist der alten Zeit eigen. Die Form der Platte ist genau diejenige, welche im fünften Jahrhundert auch bei den gewöhnlichen kleineren Weihereliefs die Regel ist. Erst die spätere Zeit pflegte kräftige pfeilerförmige Rahmen an den Seiten hinzuzufügen.

Die Platte muß im Heiligtum aufgestellt gewesen sein wie andere Votivtafeln auch. Die leichten kleinen Weihetäfelchen des alten einfachen Kultus pflegten aufgehängt zu werden. Die schwereren Marmorplatten wurden entweder mittels eines Zapfens auf einem freistehenden Pfeiler befestigt, oder sie wurden einfach an die Wand, besonders die einer Nische, gelehnt. Das eleusinische Relief, das nur eine monumentale Vergrößerung einer Votivtafel ist, muß man sich in letzterer Weise aufgestellt denken.

Nach der wahrscheinlichsten Deutung ist hier dargestellt, wie der Knabe Triptolemos von den beiden großen Göttinnen von Eleusis, Demeter und Kore, mit der Frucht des Feldes, den Ähren, ausgestattet und mit dem Auftrage, die Kenntnis des Feldbaues in die weite Welt zu verbreiten, ausgesandt wird. Allerdings weicht das Relief von der sonst herkömmlichen Darstellung dieses Vorganges wesentlich ab. Doch wird dies aus künstlerischen Gründen zu erklären sein, indem der Wagen, mit dem Triptolemos sonst zu fahren pflegt, die einfach strenge Komposition, die sich auf drei ruhig aufrecht stehende Figuren beschränkt, gestört haben würde.

Der Knabe empfängt etwas von der links stehenden Göttin, welche das Scepter mit der Linken aufstützt. Wahrscheinlich war es ein Büschel Ähren. Die andere Göttin, an deren linke Schulter eine lange Fackel gelehnt ist, legt die Rechte auf den Kopf des Knaben; vor dem Stirnhaar des letzteren befindet sich ein Bohrloch, das einen metallenen Gegenstand festhielt; man vermutet darin einen Kranz, den die Göttin dem Knaben aufsetzte.

Daß die beiden Frauen Demeter und Kore sind, steht außer Zweifel; allein welche die Mutter, welche die Tochter sei, ist nicht sicher. Im Altertum gaben vermutlich, der damals herrschenden Sitte gemäß, gemalte Inschriften über den Figuren bestimmten Aufschluß über deren Bedeutung. Da eine feste Typik, welche Demeter und Kore unterschieden hätte, wenigstens auf den Denkmälern des fünften Jahrhunderts noch keineswegs nachzuweisen ist, so können wir die beiden Figuren auch nicht ohne weiteres benennen. Der Umstand, daß die eine das Scepter, die andere die Fackel trägt, daß die eine, wie es scheint, die Ähren, übergibt, die andere einen Kranz aufsetzt, reicht ebenfalls nicht zur Unterscheidung hin. Jene Attribute sind den beiden Götinnen gemeinsam, ebenso wie sie beide in gleicher Weise an Triptolemos' Aussendung beteiligt sind. Allerdings scheint die Figur links durch das Scepter und die ihr zugewandte Haltung des Triptolemos als die an Würde und Rang hervorragendere gekennzeichnet, wonach man in ihr Demeter gesehen hat. Jene Züge

passen aber auch zu Persephone, der Heiligen, der Herrin (ἁγνή, ἀγαυή, δέσποινα, ἄνασσα). Dagegen hat der Künstler die beiden Gestalten offenbar durch die Tracht des Gewandes sowohl wie der Haare und durch die Art der Körperhaltung — aber nicht durch die Körperformen — unterschieden. Die Göttin zur Rechten trägt den weichen dünnen ionischen Linnenchiton mit Oberärmeln und darüber den Mantel. Es war dies zur Zeit der Entstehung des Reliefs in Athen die ältere Modetracht der Frauen, die eben damals begann, durch den dorischen ärmellosen wollenen Peplos mehr und mehr verdrängt zu werden. Diesen letzteren trägt denn auch die andere Göttin, und zwar gegürtet und mit einem langen Überschlag versehen, dessen Enden vom Rücken über die Schultern gelegt sind. Diese Tracht ward in Athen damals zunächst besonders von jungen Mädchen angenommen. Unter den Göttinnen ist es die Parthenos, die Jungfrau Athena, die sie zuerst annimmt. Die jungen Mädchen, die Korai, welche die Halle am Erechtheion stützen, sind in derselben dargestellt. Dies deutet darauf hin, daß die Kore unseres eleusinischen Reliefs in der Gestalt links zu erkennen ist. Freilich ward auch Demeter in eben dieser Tracht sicher schon in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts dargestellt; allein hier, wo eine Unterscheidung offenbar beabsichtigt ist, wird jene Tracht doch wohl Kore bezeichnen sollen.

Die Haare dieser Göttin zur Linken fallen lose ohne jeden Schmuck auf den Nacken herab; die Haare der anderen sind in die Höhe genommen. Wenn dies, wie es offenbar hier der Fall ist, einen Unterschied von Tochter und Mutter andeuten soll, so kann kaum ein Zweifel sein, daß das lose herabhängende Haar dem Mädchen zukommt, das aufgesteckte der Frau. Denn es ist uns ausdrücklich überliefert, allerdings erst aus jüngerer Zeit, daß das unverheiratete Mädchen das Haar hängen ließ, die Frau es aufsteckte [1]). Die Denkmäler zeigen uns, daß dies durchaus nicht immer der Fall war; allein wo, wie hier, ein Altersunterschied durch die Haartracht angedeutet werden soll, ist derselbe wohl nur in jenem Sinne aufzufassen.

Zu der Annahme, daß die Göttin links Kore, die rechts Demeter sei, paßt auch die Verschiedenheit ihrer Haltung sehr gut. Die herbe, düstere Strenge scheint für die hehre Jungfrau, die Herrin der Unterwelt ebenso bezeichnend, wie das weichere mildere Wesen für die mütterliche Demeter.

---

[1]) Callimachus, hymn. in Cer. v. 5 nebst dem Scholion dazu. Epigramm des Antipater Anthol. Pal. 6, 276.



DIE ELEUSINISCHEN GOTTHEITEN

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Triptolemos der Knabe steht zwischen beiden, ganz dem hingegeben, was die hohen Göttinnen mit ihm vornehmen. Er trägt einen langen Mantel, der ihm auf der rechten Schulter liegt, und dessen Ende er mit der Linken festhält. Das Haar des Oberkopfes ist nach vorn gekämmt und über der Stirne in einen Knoten geschlungen. Es ist dies eine Haartracht der Knaben, die besonders in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr. in Mode war.

Der Stil des Reliefs ist durchaus der attische der phidiasischen Periode. Durch genauere Vergleiche mit datierbaren Skulpturen läßt sich das Werk in die Zeit zwischen 450 und 440 datieren; es wird ein wenig älter sein als der Fries des Parthenon. Geist und Ausführung entsprechen vollständig dem, was wir von phidiasischer Kunst wissen, der wir dieses herrliche Werk unbedenklich zurechnen dürfen.

Die religiöse Kunst des Phidias zeichnete eben diese Konzentration auf eine große Wirkung, die erreicht wird durch Fernhalten jedes nebensächlichen störenden Elements, und die Art jener Wirkung aus, die stille Ruhe, der feierliche, fromme Ernst der nur leise bewegten Figuren. A. F.

TAFEL 12.

ORPHEUS UND EURYDIKE.

MARMORRELIEF IN NEAPEL.

Dieses im kgl. Museum zu Neapel befindliche Relief von pentelischem Marmor ist eine gute, etwa in der augusteischen Epoche gearbeitete Kopie eines verlorenen attischen Reliefs, das in den letzten Dezennien des fünften Jahrhunderts entstand und einen Meister der Phidiasischen Schule zum Urheber hatte. Es sind noch andere Kopien dieses Reliefs erhalten; doch ist das hier wiedergegebene Neapler Exemplar das beste. Es hat auch den Vorzug antiker, griechischer Namensbeischriften, die in absichtlich altertümlicher Schreibart über den Köpfen der Figuren stehen. Doch auch ohne diese Inschriften wäre die Bedeutung der Gestalten unzweifelhaft.

Orpheus hat durch die Macht seines Gesanges und seines Leierspieles die sonst unerbittlichen Unterweltsgottheiten gerührt

und erweicht; er hat seine geliebte Gattin Eurydike wieder erhalten. Da vergißt er des Gebotes, auf dem Wege sich nach ihr nicht umzukehren. So zeigt uns das Relief das Paar; Orpheus hat sich nach der Geliebten umgewendet; er sieht sie, und der beiden Blicke versenken sich ineinander; sie haben sich wiedergefunden. Sie legt dem Gatten, seines Besitzes sich zu vergewissern, die Hand auf die Schulter. Doch zur gleichen Zeit ergreift Hermes, der Totenführer, die Rechte Eurydikes, um sie wieder zurück zu den Schatten zu führen: die sich soeben in Liebe gefunden, werden mit leiser, aber unerbittlicher Gewalt wieder getrennt.

Orpheus ist als der Sänger gekennzeichnet durch die Leier, die er in der Linken hält, als Thraker durch die hohen, bis zu den Knieen reichenden Stiefel, die aus Rehkalbleder zu denken sind, und durch die Fuchspelzmütze, die ἀλωπεκῆ, die ihm den Kopf bedeckt[1]). Er trägt im übrigen einen gegürteten Chiton griechischer Sitte und eine auf der rechten Schulter geknüpfte Chlamys, welche auch den linken Arm nebst der Hand verhüllt. Das Gesicht des Orpheus ist modern ergänzt, ebenso wie seine rechte Hand, die aber, wie die anderen Repliken zeigen, ähnlich bewegt war; der Gestus begleitet seine Worte.

Eurydike trägt den dorischen Peplos in der Weise, wie sie in der Phidiasischen Zeit zu Athen üblich war. Das gegürtete Gewand bildet einen Bausch über dem Unterleib; der Überfall des auf den Schultern zusammengesteckten Gewandes reicht bis zu eben jenem Bausch. Über den Kopf hat sie ein Schleiertuch geworfen, das auf ihre Schultern fällt. Durch die völlige Profilstellung ihres linken Fußes ist angedeutet, daß sie nach rechts hin zu schreiten im Begriffe war und nur jetzt innehält; die verschiedene Fußstellung des Orpheus zeigt an, daß er sich umgedreht hat.

Hermes ist als Gott durch etwas größere Gestalt ausgezeichnet. Auch er hält inne im Schreiten nach rechts. Er trägt, wie gewöhnlich in der älteren Kunst, einen Chiton und darüber eine Chlamys, die auf der rechten Schulter geknüpft ist. Der Chiton ist mit einem breiten Riemen gegürtet und bildet darunter einen kleinen Bausch. Im Nacken trägt Hermes seinen breitkrämpigen Reisehut, den Petasos, der ihm an einem (plastisch nicht ausgedrückten) Bande um den Hals hängt. Der vorstehende Rand des Petasos ist modern ergänzt. Das gelockte Haar ist kurz geschnitten, wie bei den die athletischen Übungen

[1]) Vgl. Herodot 7, 75. Xenophon Anab. 7, 4, 4.



ORPHEUS UND EURYDIKE

NEAPEL, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

pflegenden Jünglingen. An den Füßen trägt er Sandalen; eine andere Replik (die des Louvre) gibt ihm Stiefel. Das Kerykeion trägt er nicht. In anmutiger, fast verlegen schüchterner Weise faßt seine Rechte den Chiton. Das ganze Auftreten des Gottes ist still bescheiden. Er handelt in höherem Auftrag und führt ihn so milde aus, wie er es nur vermag.

Die ruhigen, großen Züge der Köpfe, die reichen, schönen Falten der Gewänder und die gesamte Stilisierung sind durchaus von der Art wie am Parthenonfries und den verwandten Werken der Phidiasischen Schule aus der Epoche rund um 430 v. Chr.

Vor allem bewundernswert ist aber, wie hier auf so engem Raume mit so still und ruhig bewegten Figuren bei noch völligem Fehlen detaillierter, physiognomischer Ausprägung der Gefühle doch eine solche Fülle von Handlung und eine solche Tiefe der Empfindung zum Ausdruck gekommen ist. Eine Schöpfung dieser Art war nur in der Phidiasischen Zeit möglich. Die Komposition ist vollendet; man kann nicht den kleinsten Zug an ihr ändern, ohne das Ganze zu zerstören.

Die Bestimmung des einstigen Originalreliefs zu Athen ist ungewiß. Jedenfalls war es aber nicht ein bloßer „Wandschmuck", wie man auch gemeint hat; denn dergleichen gab es in jener Zeit noch nicht. Das Relief muß eine religiöse Bedeutung gehabt haben; es schließt sich in seiner Form und Gestalt durchaus an die älteren Votivreliefs an; es war eine selbständige Tafel, oben mit einem Randleistchen abgeschlossen, einst auf einem Pfeiler oder in einer Nische aufgestellt. Eine neuerdings vielfach angenommene aber ungewisse Vermutung ist die, daß es ein von einem im Wettkampfe siegreichen scenischen Choregen zum Danke errichtetes Weiherelief ist, das den Hauptinhalt der Tragödie, mit welcher der Chorege siegte, in gedrängter Fassung zum Ausdruck brachte.

Die Schönheit der Komposition veranlaßte kunstsinnige Römer, sich Kopien davon anfertigen zu lassen, deren eine das Neapler Relief ist. A. F.

TAFEL 13.

MEDUSA.

MASKE VON MARMOR IN DER K. GLYPTOTHEK ZU MÜNCHEN.

Diese berühmte Maske befand sich ehemals im Palaste Rondanini zu Rom, wo sie von Goethe bewundert wurde. Sie

pflegt die Medusa Rondanini genannt zu werden. Sie ist eine treue, römische Kopie nach einem verlorenen griechischen, höchst wahrscheinlich in Bronze ausgeführten Originale. Es sind uns noch mehrere Repliken, d. h. andere Kopien nach demselben Originale erhalten, die für die Rekonstruktion der Stilformen des Originales von Wichtigkeit sind. An dem hier abgebildeten, gut gearbeiteten Münchner Exemplare sind nur unbedeutende Teile der Schlangen und Haare, sowie die äußerste Spitze der Nase ergänzt. Die Maske ist frei gearbeitet; die Marmorplatte, auf welche sie aufgesetzt wurde, ist modern;[1]) doch war die Maske ohne Zweifel bestimmt, an irgend einer Wand befestigt, d. h. aufgehängt zu werden. Niemals aber hat sie, wie man fälschlich gemeint hat, in einem bestimmten Zusammenhange mit einem Architekturgliede gestanden; sie war kein dekoratives tektonisches, sondern ein selbständiges Werk.

Medusa erscheint hier nicht in der alten Weise fratzenhaft verzerrt, sondern in reiner menschlicher Schönheit. Doch hat der Künstler zur Charakteristik die Flügel und die zwei Schlangen benutzt, die, um den Kopf geringelt, sich unter dem Kinn zu einem Knoten verschlingen. Ferner gab er ihr große geöffnete Augen und gesträubtes Haar. Zum Hauptträger des Ausdruckes aber machte er den Mund, den er von ungewöhnlicher Breite und etwas geöffnet bildete, so daß die obere Zahnreihe sichtbar ward.

Man glaubte früher, die Medusa sei hier sterbend gedacht; Goethe meinte zuerst in dieser Maske „das ängstliche Starren des Todes“ ausgedrückt zu sehen. Es war dies ein Irrtum. Dem ganzen Kreise von Werken, in den sich die Rondaninische Medusa historisch einreiht, liegt es vollständig fern, eine Sterbende, im Tode Erstarrende darstellen zu wollen. Sie wollen nur in menschlich schöner Form ausdrücken, was die alten Typen durch die rohe Verzerrung taten; die zwingende Gewalt des dämonischen Wesens, dessen Anblick dem Sterblichen das Blut in den Adern gerinnen, ihn zu Stein erstarren läßt. Dies ist dem Künstler hier vortrefflich gelungen durch den Ausdruck schauriger Kälte, den er dem Gesichte zu verleihen wußte, durch den breiten, geöffneten Mund, das mächtige Kinn und die großen, starren, durch die breite Nase weit auseinanderstehenden Augen.

---

[1]) Ich habe, um die Rückseite der Maske zu untersuchen, dieselbe kurze Zeit von der modernen Marmorplatte abnehmen lassen; in diesem von jener Zutat befreiten Zustande erscheint sie in der neuen Aufnahme unserer Tafel.



MEDUSA

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Auch der streng lineare, für die Maske besonders passende Aufbau steigert jene Wirkung des Dämonischen. Die wagerecht ausgebreiteten Flügel bilden einen horizontalen oberen Abschluß, der auf das Ganze darunter gleichsam einen düster lastenden Druck ausübt. Nach unten konvergieren die Linien in der Art eines gleichschenkligen Dreiecks und treffen zusammen da, wo der schreckhafte Ausdruck des Ganzen sich konzentriert und in dem halbgeöffneten Munde seine größte Stärke erreicht.

Man hat die Maske früher in spätgriechische Zeit gesetzt; mit Unrecht; denn ihr Stil weist das Original mit voller Bestimmtheit noch in das Ende des fünften Jahrhunderts. Ein großer Künstler muß ihr Schöpfer sein. Die Behandlung der Formen enthält charakteristische Züge, welche gestatten, in der Maske die Schöpfung des Künstlers Kresilas von Kydonia zu vermuten, desselben, auf welchen der Perikles (Tafel 46) und wahrscheinlich auch die Athena Velletri (Tafel 5) zurückgehen.

A. F.

TAFEL 14.

RELIEFS VOM PARTHENONFRIES.

PENTELISCHER MARMOR. GÖTTERGRUPPE VOM OSTFRIES, ATHEN, AKROPOLISMUSEUM. REITERGRUPPE VOM NORDFRIES, LONDON, BRITISH MUSEUM.

Rings um die äußere Cellawand des 438 eingeweihten Tempels der Athena Parthenos auf der Akropolis zu Athen lief ein fast 160 m langer, 1 m hoher Fries in Flachrelief, der seit 1816 großenteils im British Museum zu London aufbewahrt wird. Dargestellt sind die feierliche, an den großen Panathenäen erfolgte Übergabe des Festgewandes, des sogenannten Peplos, an Athena, welche nach des Künstlers Idee in Gegenwart der olympischen Götter stattfand, und der aus diesem Anlasse veranstaltete Festzug der Bevölkerung der Stadt auf die Burg. Die sowohl aus dem Göttervereine als auch aus dem Festzuge hier abgebildeten Proben gewähren in Verbindung mit den auf Tafel 15 und 16 wiedergegebenen Figuren aus dem Ostgiebel des Parthenon von der Vollendung der attischen Kunst zur Zeit des Phidias eine anschauliche Vorstellung. Seit ihrer würdigen Bekanntmachung sind die Parthenonskulpturen wie eine Offen-

barung der reinen Antike als der Gipfelpunkt griechischer und menschlicher Kunst überhaupt insbesondere von hervorragenden Künstlern gewürdigt und gepriesen worden; sie werden für alle Zeiten durch die künstlerische Auffassung, die technische Vollendung, den wahren Triumph der Verbindung des Realismus und Idealismus für die Grenzen und Ziele der Plastik einen richtigen Maßstab abgeben, sowie zur Läuterung des Kunstgeschmackes beitragen und dadurch auf unsere modernen Kunstrichtungen, die zum großen Teile allerdings in berechtigtem Widerspruch mit der seit Winckelmann geltenden Klassizität stehen, einen mäßigenden, wohltätigen Einfluß ausüben.

Von den hier abgebildeten Göttern ist Poseidon sicher erklärt, in der mittleren Gestalt ist wahrscheinlich Apollo zu erkennen, die weibliche von unsicherer Deutung wird Artemis oder auch wegen der Nachbarschaft mit Aphrodite Peitho genannt. Auch losgelöst von dem gesamten Göttervereine erregt die Gruppe der drei Figuren unser künstlerisches Interesse im höchsten Grade. Was den Betrachter mächtig anzieht, ist die in der äußeren Form über das Menschliche nicht erhobene Darstellung und zugleich die überirdische Schönheit und Erhabenheit der Gestalten, die Verkörperung des ungezwungenen Verkehrs der homerischen Götterwelt, die insbesondere an den nackten Körperteilen sich zeigende unerreichte Formengebung, vor allem die Behandlung der Draperie der Gewandung, ein ewig wechselndes, immer neue Gesichtspunkte erschließendes Wellenspiel der Falten, das Ergebnis eingehenden, berechnenden Studiums, das in seiner rhythmischen und harmonischen Wirkung den Eindruck der Natürlichkeit hervorruft. Im einzelnen wird das Auge zunächst auf die herrliche Gestalt des jugendlichen „Apollo“ gelenkt, der in ungezwungener Haltung zu Poseidon sich zurückwendet: er ist ein Bild kräftiger, schwellender Gesundheit und wird in seiner vornehm leichten Bewegung, den üppigen, fast weichlichen Zügen des schöngelockten Kopfes als die Zierde des Göttervereins am Parthenonfries bewundert[1]). Der bärtige Poseidon[2]) sitzt aufrecht da, ernst und gemessen, fast etwas steif, dem herankommenden Festzuge entgegensehend, ebenso wie „Artemis“ in feierlicher Haltung dorthin blickt. Sie ist von kräftiger, jugendlicher Körperbildung und durch reiche Kleidung

---

[1]) In der linken Hand wird ein Lorbeerzweig vermutet, das Haar war, wie aus den Bohrlöchern zu erschließen ist, mit einem metallenen Epheukranze geschmückt.

[2]) Die linke Hand hat nach einer wahrscheinlichen Annahme den kurzen Dreizack gehalten, sein Haar hat ein Band geziert.





RELIEFS VOM PARTHENONFRIES

ATHEN, AKROPOLISMUSEUM
UND LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

ausgezeichnet: über den von der linken Seite herabgefallenen Chiton legt sich an dem unteren Teil des Körpers das Himation, eine Haube verdeckt fast völlig das Haar. In der zierlich erhobenen rechten Hand hat die Göttin vielleicht eine Blume gefaßt. Gerade durch den Gegensatz in Haltung und Bewegung des Dreivereins hat der Künstler die störende Einförmigkeit des Ganzen glücklich vermieden und dem harmonischen Bilde einen neuen Reiz verliehen.

Die Götter erwarten sitzend die Prozession des attischen Volkes, welche wegen der Mannigfaltigkeit von Inhalt und Anordnung, des Wechsels der Darstellung, der Vorzüglichkeit der bis ins einzelne ausgeführten Arbeit als das unerreichte Meisterwerk friesartiger Reliefverzierung von Künstlern und Kunstkennern gepriesen wird. Vor allem hat der Reiterzug durch die unerschöpfliche Fülle der Motive und Bewegungen von jeher besondere Bewunderung erregt und kann auch in der hier abgebildeten Probe gewürdigt werden. Er ist ein Abbild der rossefreudigen und rossestolzen athenischen Jugend [1]), ein Beweis für die Trefflichkeit der Pferdezucht der εὔιππος χώρα („des durch Pferdezucht berühmten Landes"), wie Attika von Sophokles [2]) genannt wird, und der Tüchtigkeit der jugendlichen Lenker. Die wechselvoll gekleideten und ausgerüsteten Reiter, schlanke und bewegliche Gestalten, sitzen mit sicherem Schluß der Schenkel und leicht bewegtem Oberkörper auf den feurigen, nur durch großes Geschick zu bändigenden Tieren, die auffallend klein gebildet sind und einem schweren Schlage mit dickem Halse und kurzer Mähne angehören. Roß und Reiter rufen auch heutzutage in ihrer harmonischen Vereinigung das lebhafte Interesse des Kenners wach und ernten uneingeschränktes Lob. Die Bewegungen der drei einigermaßen gut und vollständig erhaltenen Gruppen, die eine gedrängte Kavalkade bilden und in kurzem

---

[1]) Vgl. Aristophanes' Wolken 15, Thucydides, Geschichte des peloponnesischen Krieges VI, 12, 15, 16 u. a. St. m.

[2]) Ödipus auf Kolonos 668 (Teubnerscher Text, 5. Aufl. 1882); vgl. auch Vers 708 ff.:

Ἄλλον δ' αἶνον ἔχω ματροπόλει τᾷδε κράτιστον
δῶρον τοῦ μεγάλου δαίμονος εἰπεῖν, χθονὸς αὔχημα μέγιστον
εὔιππον, εὔπωλον, . . . (des Poseidon).

„Hoch nun preise das Lied
noch ein anderes Gut,
welches als edelste Gabe dem Lande
geschenkt der erhabene Meergott!
Du, Kronide, verliehst
uns das herrliche Roß!"

Galopp dahinreiten, erklären sich größtenteils aus sich selbst: der Jüngling links sieht, vorwärts gebeugt, mit einem gewissen feierlichen Ernst auf das Zaumzeug hin und bringt es mit beiden Händen in Ordnung; er zeigt, ebenso wie der mittlere, aufrecht sitzende, in seinem ganzen Auftreten Anstand und Bescheidenheit. Die Perle der Darstellung ist der Reiter, welcher mit der linken Hand das eine Ende des Zügels festhält, zugleich aber den Luftsprung des ungestümen Pferdes mit einer kühnen Bewegung des rechten Armes zu begleiten und durch Anziehen des anderen Zügelendes zu hemmen bestrebt ist; die in der halben Rückenansicht zur vollen Geltung kommende Körperform ist nach Komposition und Bewegung eine bedeutende Leistung der Bildhauerkunst. Die abwechselnden Motive, die Gestalten der Reiter und Pferde, den Ausdruck der klugen, durchgeistigten Gesichter der athenischen Jugend, die feurig belebten Köpfe der Tiere wird man im einzelnen zu studieren nicht müde, um dann wieder an der Betrachtung des Ganzen sich zu erfreuen. Heitere Frische und Natürlichkeit, ernste Feststimmung, der Abglanz der lebendigen Wirklichkeit teilen sich dem Beschauer unwillkürlich mit und versetzen ihn in die Zeit der großen Panathenäen dorthin, wo der feierliche Zug den Burgweg hinauf zum Tempel der Athena Parthenos gewallt ist. H. L. U.

TAFEL 15.

GRUPPE DREIER WEIBLICHEN STATUEN AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON.

LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese Gruppe von pentelischem Marmor befand sich einst nahe der rechten Ecke im östlichen Giebelfelde des Parthenon auf der Akropolis zu Athen. Seit 1816 gehört sie dem Britischen Museum zu London. Die Figuren sind als Hestia, Demeter, Persephone; Amphitrite, Thalassa, Rhode, Perse, Circe; Klotho, Lachesis, Atropos; Aglauros, Herse, Pandrosos; Thallo, Karpo; die Chariten; Peitho, Aphrodite, und endlich als Personifikationen von Wolken gedeutet worden. Unter dem Namen „Tauschwestern“ wurden sie am bekanntesten.



GRUPPE DREIER WEIBLICHEN STATUEN AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Die Köpfe fehlen alle, und die Arme sind verstümmelt; doch sind die Figuren durch ihre wohlerhaltene und wundervoll gearbeitete Gewandung die mit Recht am meisten bewunderten Reste der Giebel des Parthenon. Sie stellen eine engverbundene Gruppe von drei Frauen dar. Die Figur links war im Giebel eng an die beiden anderen herangeschoben und mit dem Körper gerade nach vorn gerichtet (also noch etwas weiter nach rechts herumgedreht als auf unserer Tafel); ihr Kopf dagegen wendete sich nach links, nach der Mitte zu; er war 1674 noch erhalten. Wie eine damals gemachte Zeichnung lehrt, berührte die zweite, mittlere Figur mit ihrem rechten Ellenbogen das linke Knie der links sitzenden. Mit der rechten Hand zog diese mittlere Figur den Mantel an ihrem Rücken empor; den linken Arm legt sie um ihre Genossin, deren Oberkörper sie in ihrem Schoße sich aufstützen läßt. Beide blickten nach der Giebelecke zu; der Kopf der Gelagerten war 1674 noch erhalten. Die Linke dieser Figur war erhoben und hielt lose ein stabförmiges Bronzeattribut, wie aus einem durch die Falten auf dem linken Oberschenkel gehendes Bohrloch bezeugt wird.

Die drei Frauen ruhen auf felsigem Boden; sie sind alle mit dem ionischen dünnen Linnenchiton bekleidet, der weite geknüpfte Oberärmel hat und in sehr feinen Falten bricht. Um den Unterkörper haben sie den aus schwerem Wollstoff bestehenden Mantel geschlungen. Ein gröberes Tuch ist unter der Liegenden und ihrer Genossin auf dem Felsen ausgebreitet.

Nach rechts hin folgte im Giebel die mit ihrem Viergespann von Rossen in den Okeanos hinabtauchende Selene oder Nyx, die Göttin der Nacht.

Die Gruppe muß einen Dreiverein von Göttinnen darstellen. Die verbreitetste Deutung auf die sogenannten Tauschwestern, die drei Töchter des Kekrops, entspricht nun zwar dieser Bedingung; allein sie ist deshalb unhaltbar, weil die im Ostgiebel dargestellte Scene, die Geburt der Athena, nicht auf dem Burgfelsen Athens, dem Sitze jener Kekropstöchter, sondern im Olympe spielt, der von Sonne und Mond umkreist und vom Okeanos umflutet wird. Es sind die drei M o i r e n, die Töchter der Nacht[1]), auch hier im Giebel der in den Okeanos hinabsteigenden Göttin der Nacht zugewendet. Die Schicksalsgöttinnen wurden allezeit bei den Geburten gegenwärtig gedacht[2]); sie bestimmen die Zukunft des Neugeborenen; sie durften auch bei der himm-

---

[1]) Hesiod, Theogonie 217.
[2]) Vgl. z. B. Pindar, Ol. 6, 42; 10, 52; Isthm. 6, 17.

lischen Geburt der Athena nicht fehlen. Mit der Athena Polias der Akropolis waren sie überdies auch im Kulte verbunden[1]).

Die Schicksalsgöttinnen wurden seit alter Zeit als Spinnerinnen gedacht; sie heißen κλῶθες („Spinnerinnen") schon in der Homerischen Poesie[2]). Das verlorene Bronzeattribut der Gelagerten, das sie in der Linken hielt, war ohne Zweifel ein Spinnrocken und die — wie man an dem Armstumpf noch sieht, einst nicht unbeschäftigte — Rechte zog spinnend den Faden.

Die Moiren wurden nicht etwa alt und häßlich gedacht; ja, in Athen galt Aphrodite, die Göttin der Schönheit, als die älteste der Moiren; die Poesie nannte sie die εὐώλενοι κοῦραι Νυκτός („die schönarmigen Töchter der Nacht")[3]). In berückender Schönheit hat sie der Künstler des Ostgiebels dargestellt.

Die Figuren sind das Vollendetste, was uns an bekleideten Statuen der phidiasischen Kunst erhalten ist. A. F.

TAFEL 16.

LIEGENDE MÄNNLICHE STATUE AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON.

LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese Statue von pentelischem Marmor befand sich einst im östlichen Giebel des Parthenon auf der Akropolis zu Athen, und zwar nahe der linken Ecke desselben. Sie gehört seit 1816 dem Britischen Museum zu London. Sie ist als Herakles, Theseus, Iakchos, Dionysos, Pan, Kephalos, Kekrops und Olympos erklärt worden; doch ward sie unter dem Namen „Theseus" am bekanntesten.

Hände und Füße fehlen, und der Kopf ist stark beschädigt; dennoch ist die Figur die besterhaltene von allen Giebelstatuen des Parthenon. Sie stellt einen nackten Jüngling dar, welcher auf felsigem Boden lagert, über welchen er das Fell eines wilden Tieres, anscheinend eines Panthers, und darüber sein Gewand

---

[1]) Corpus inscriptionum Atticarum I, 93.

[2]) Odyssee η 197.

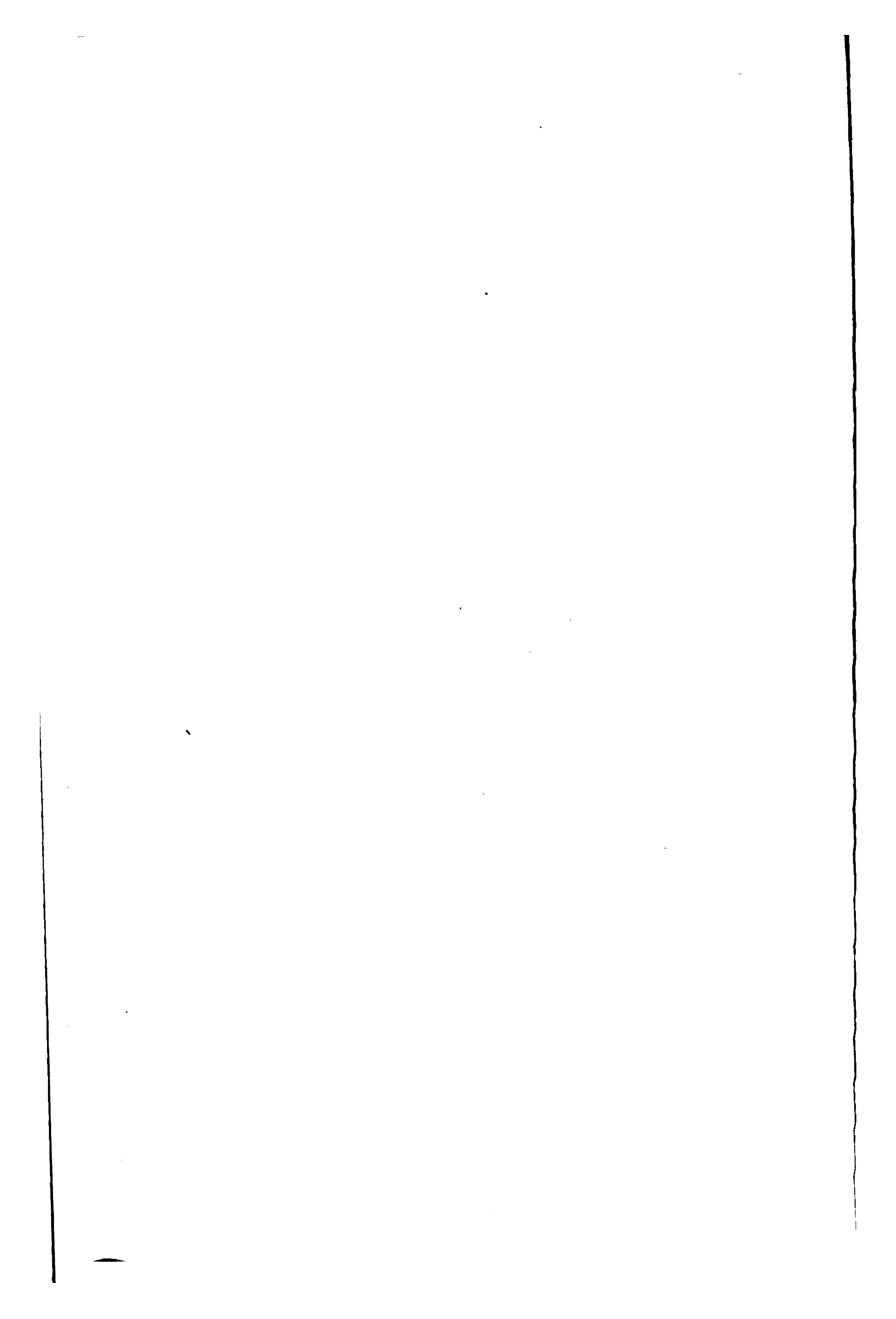
[3]) Bergk, poetae melici, fragm. adesp. 140.



LIEGENDE MÄNNLICHE STATUE AUS DEM OSTGIEBEL DES PARTHENON

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



gebreitet hat. An den Füßen befand sich, wie ein Bohrloch am linken Knöchel zeigt, eine von Bronze angesetzte Fußbekleidung. Der linke Unterarm ist auf den Fels gelehnt und stützt den aufgerichteten Oberkörper. Die Linke hielt ein Bronzeattribut, wie aus der Bronzepatina hervorgeht, die sich, durch das Regenwasser herabgeschwemmt, noch jetzt an dem Rande des Auflagers der Figur, auf dem Giebelboden, erkennen läßt. Die Rechte war erhoben, wahrscheinlich ohne ein Attribut. Der Kopf zeigt kurz geschnittenes, nicht gelocktes und einfach anliegendes Haar; an der rechten (in der Abbildung nicht sichtbaren) Seite des Oberkopfes ist das Haar noch ziemlich gut erhalten. Auf dem Scheitel befindet sich ein tiefes antikes Bohrloch und von da am Hinterkopf abwärts eine rauh behauene Stelle. Dies rührt von der Aufstellung und Befestigung der Statue im Giebelrahmen her. Es ist ein Irrtum, wenn einige im Nacken des Jünglings Spuren von Zöpfen haben sehen wollen; das Haar ist einfach anliegend und kurz wie das der Athleten.

Die Formen des Körpers sind kraftvoll, wie durch athletische Übung gestählt, und auch der Kopf mit seiner in der Mitte nach unten stark vordringenden Stirne zeigt den Typus der Athleten und kraftvollen, jugendlichen Heroen.

Die Stellung der Statue im Giebel war etwas schräger, als sie unsere Abbildung zeigt, und zwar so, daß die rauhgespitzte Stelle des Felsens unter dem linken Arme zur Giebelwand vertikal stand. Die Füße sind angezogen. Bis unmittelbar an sie heran reichten die in plastischen Wellen im Marmor nachgebildeten Fluten des Okeanos, aus welchen die vier Rosse des Helios und der Sonnengott selbst mit Kopf und Armen emportauchen. Diese Gruppe füllte die linke Ecke des Giebels. Unser Jüngling scheint die Rechte dem aufgehenden Helios zum Gruße zu erheben.

Die in dem Giebelfelde dargestellte Handlung war die Geburt der Göttin Athena. In voll erwachsener Gestalt war sie in der Mitte des Giebels ihrem thronenden Vater Zeus gegenübergestellt. Rings versammelte Götter, die staunen ob der neuen gewaltigen Erscheinung. An den Enden die ruhige Flut des Okeanos, der die Welt umspannt, für welche Athena geboren wird; aus ihm erheben sich und in ihn sinken die himmlischen Gestirne, Helios und Selene, welche die Giebelecken füllen.

Die einzige Deutung der Jünglingsfigur dieser Tafel, welche sowohl mit den Tatsachen in vollem Einklange steht, als sich aus dem Zusammenhange der Darstellung durchaus begründen

läßt, ist die auf Kephalos, den schönen, jugendlichen Jäger, den Eos geraubt und zu sich an den Okeanos entführt hat. Das verlorene Bronzeattribut der Linken war die Lanze, die an der linken Schulter lehnend zu denken ist.

Die Giebel des Parthenon sind erst kurz vor dem Ausbruch des peloponnesischen Krieges zur Vollendung gekommen. Die Jünglingsfigur dieser Tafel ist das beste erhaltene Zeugnis für die Vollendung, welche die von Phidias beherrschte attische Kunst dieser Zeit in der Bildung des unbekleideten männlichen Körpers erreicht hatte. A. F.

TAFEL 17.

STATUE EINES MÄDCHENS VON DER KORENHALLE DES ERECHTHEIONS ZU ATHEN.

PENTELISCHER MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Unter dem falschen, bereits im Altertum für ähnliche Figuren gebrauchten Namen der Karyatide[1]) ist die inschriftlich[2]) nur allgemein und unbestimmt als κόρη („Mädchen") bezeichnete, etwa 2,30 m hohe, leider mehrfach nicht unerheblich verletzte Statue weltbekannt geworden. Zu Beginn dieses Jahrhunderts von Lord Elgin aus Athen entführt, hat sie dort einst auf der Akropolis mit fünf Genossinnen das Gebälk der Südwesthalle des Heiligtums der Athena Polias, das nach einem Raume desselben gewöhnlich Erechtheion genannt wird,[3]) als vollständig frei gebildete Rundfigur auf einer hohen Brüstung stehend, getragen und ist dort jetzt durch eine Terrakottanachbildung ersetzt worden. Jener gewöhnlich als Korenhalle bezeichnete Teil des Tempels war, wie aus den über die Bauzeit des Erechtheions teilweise Aufschluß gewährenden Inschriften geschlossen worden

[1]) Vgl. Vitruv, de architectura I, 1, 5; die dort gegebene Erklärung des Namens entbehrt durchaus der Wahrscheinlichkeit.

[2]) Corpus inscriptionum Atticarum I, 322.

[3]) Pausanias, Beschreibung Griechenlands I, 26, 5 ff.



STATUE EINES MÄDCHENS VON DER KORENHALLE
DES ERECHTHEIONS ZU ATHEN

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

ist, bereits mindestens 413 v. Chr. im wesentlichen vollendet. Die architektonische Verwendung der Gestalt ist durch den auf dem Kopfe ruhenden rundlichen Wulst, sowie das einfache Kapitell mit der überaus fein und frisch gearbeiteten Verzierung der Perlenschnur und des Eierstabes, endlich durch die profilierte Deckplatte angedeutet. An der Halle selbst schließen sich das dreifach gegliederte Epistylion ohne Fries und das Kranzgesimse mit Zahnschnitt an.

Eine attische Jungfrau von kräftigen und schönen Formen steht in blühendem Lebensalter vor uns und ist hier im Dienste der Gottheit verwendet, wie attische Mädchen am Cellafriese des Parthenon im panathenäischen Festzuge mancherlei für das der Athena dargebrachte Festopfer nötige Geräte herbeitragen. Sie erscheint bis über die Füße bekleidet mit dem nur Hals und Arme freilassenden Peplos, über dessen Gürtel der Bausch in geschwungener Linie verlaufend herabhängt. Geschmückt ist sie mit der reichen Fülle des feingewellten Haares, das in mehreren nur teilweise sichtbaren Zöpfen kunstvoll geordnet nach vorwärts über die Schultern in je zwei langen Strähnen sich legt und rückwärts, in einen starken und langen Schopf endigend, frei und tief hinabreicht. Der architektonischen Verwendung entsprechend, steht die Gestalt in gerader Haltung aufrecht da, ist indes durch das zur Seite gesetzte, deutlich hervortretende linke Bein ohne große Störung der Ruhe und Regelmäßigkeit des Ganzen mäßig bewegt. Die nur teilweise erhaltenen Arme schließen sich fest an den Oberkörper an, die linke Hand hatte den vorn an der Brust und insbesondere im Rücken sichtbaren Überschuß des Peplos leicht gefaßt. Die Gewandung, die in steifen, tiefen Falten verläuft und an jenem über den Gürtel hervorgezogenen Teile in wechselvollem Spiele geordnet ist, umhüllt zwar den Körper fast ganz, läßt aber großenteils dessen Formen klar durchscheinen. Das volle, breite Gesicht zeigt die echt attischen, klugen und lebendigen Züge, bewahrt aber zugleich den dem architektonischen Prinzipe entsprechenden feierlichen Ernst des Ausdrucks. Die Gestalt ist auch losgelöst von dem Gebäude, für das sie bestimmt war, als eine ausgezeichnete Schöpfung der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts von der Hand eines unbekannten, dem Stile und der Zeit nach dem Phidias nicht fernstehenden Meisters ein unschätzbares Werk. Zur vollen Geltung aber kommt sie im Zusammenhange mit der Architektur unter dem heiteren, blauen Himmel von Athen dort, wo die kleine Korenhalle auch neben dem mächtigen Bau des Parthenon in ihren edlen und einfachen,

feinen und anmutigen Formen hervorragt. Denn in ihr ist die Verbindung von Plastik und Architektur, die Vertretung der Säule durch die menschliche Gestalt[1]) ohne Störung des architektonischen Gesetzes und ohne Zurückdrängung der Vorstellung von einem menschlichen Wesen überaus glücklich hergestellt worden. Die Mädchen erfüllen die ihnen gewordene Aufgabe, ohne in derselben aufgegangen zu sein; sie tragen ebenso sicher als leicht, stehen in geschlossenen Umrissen und vollen Formen den Säulen gleich in feierlicher, ernster Haltung ruhig und fest da, atmen aber in ungeschwächter Fülle jugendliches, frisches Leben, das am Kapitelle in den lebensvollen Verzierungen des jonischen Baustiles gewissermaßen sich fortsetzt und durch die nur wenig überragende, leicht aufruhende Deckplatte nicht gestört wird. Darum sind sie auch, bald nachdem sie in weiteren Kreisen durch würdige Veröffentlichung bekannt geworden waren, als Vertreterinnen der reinen griechischen Antike allseitig bewundert und gepriesen worden, darum schon im Altertum ebenso wie in neuerer Zeit bei Bauten angebracht, nachgeahmt, umgebildet, niemals freilich erreicht worden. Gerade durch Vergleichung mit diesen Erzeugnissen späterer Kunst und späteren Kunsthandwerks werden die Urbilder bei ihrer höchsten Vollendung in noch glänzenderem Lichte erscheinen. H. L. U.

---

[1]) Sie ist in sehr ähnlicher Form bereits in der archaischen Kunst nachweisbar; denn jüngst sind bei den französischen Grabungen zu Delphi derartige Frauenfiguren zutage gekommen, die als Bestandteile der Schatzhäuser der Siphnier und Knidier gelten und demgemäß aus dem letzten Drittel des sechsten Jahrhunderts v. Chr. stammen.

IV. GÖTTERBILDER AUS DEM VIERTEN JAHRHUNDERT.

Auch im vierten Jahrhundert sind es die attischen Künstler, welchen die Weiterbildung der Göttertypen insbesondere verdankt wird. In dieser Epoche verlieren die Götterbilder an unnahbarer Hoheit, um an Menschlichkeit und Innerlichkeit zu gewinnen. Die Künstler suchen weniger vom Standpunkte des Frommen aus das Erhabene und Göttliche, als sich in die Seele der Gottheiten versetzend das Menschliche in ihnen darzustellen. Die Gottheiten erscheinen nun von Empfindungen bewegt und mit sich selbst beschäftigt, wo sie vordem nur dem Anbetenden sich würdevoll zeigten.

Ein vortreffliches Beispiel bietet der sitzende Ares (Tafel 20), der wahrscheinlich auf Skopas, den großen Zeitgenossen des Praxiteles, zurückzuführen ist. Der Gott ist ohne alle Rücksicht auf fromme Verehrer ganz in sich selbst versunken gedacht; das Motiv deutet Leidenschaft und Unruhe an, die in seinem Innern gärt, die aus dem erregten, in die Ferne gerichteten Blicke spricht und in dem ungeduldigen Umfassen des Knies sich ausdrückt. Ähnlich die Demeter (Tafel 19), die von älteren Bildern würdevoll thronender Gottheiten so sehr verschieden ist. Auch sie zeigt sich nicht der Außenwelt, sondern ist ganz ihrer eigenen Empfindung hingegeben. Wir haben Grund, auch diese Statue mit der Richtung des Skopas in Beziehung zu setzen.

Weniger tiefe Empfindung, keine stärkere Erregung der Seele, aber heitere, süße Anmut ist der Grundzug der Schöpfungen des zweiten großen Meisters der Epoche, des Praxiteles. Sein Hermes (Tafel 21), den wir so glücklich sind, im Originale zu besitzen, ist ein herrliches Beispiel dafür; die ganze Gruppe und namentlich der Kopf des Hermes sind von einer entzückenden Anmut. Zugleich ist dieses Werk auch in technischer Hinsicht

sehr charakteristisch; es zeigt, welche der früheren Zeit unbekannten, außerordentlichen Wirkungen die Marmorarbeit nun hervorbringen konnte. Die wunderbare Zartheit der Meißelführung im Gesichte, besonders um das Auge, die feine Wiedergabe der Textur der Haut, dazu das lockere, mit dem Bohrer gearbeitete Haar mit seiner von der glatten Haut stark abstechenden, stumpfen Oberfläche — dies sind Effekte, die erst Praxiteles dem Marmor abzuringen gewußt hat. Leider besitzen wir seine Aphrodite zu Knidos nur in Kopien (Tafel 22), die nur einen annähernden Begriff von dem Reize des Werkes vermitteln. Hier feierte die Vermenschlichung der Gottheit einen besonderen Triumph: die Idee der zum Bade sich bereitenden Göttin — die der Auffassung der Götter in der vorigen Periode so sehr zuwiderläuft — ward in den auf Praxiteles folgenden Zeiten außerordentlich beliebt und immer neu variiert. Ein köstliches Original, allem Anschein nach von Praxiteles Hand, ist dann wieder der Eubuleus von Eleusis (Tafel 23), der mit milder Anmut den trüben Ernst des Unterweltgottes vereinigt. Auch hier können wir die Technik der antiken Marmorarbeit auf ihrer Höhe bewundern.

Die Eirene (Tafel 18), von Kephisodotos, dem älteren Anverwandten des Praxiteles, herrührend, ist ein für den Anfang des vierten Jahrhunderts charakteristisches Werk, das in Stellung und Gewandung ein merkwürdiges Rückgreifen auf die ältere phidiasische Weise zeigt und doch vom Wesen jener älteren Werke schon völlig verschieden ist. Nach dem Zusammenbruch des glänzenden attischen Reiches am Ende des peloponnesischen Krieges setzt die neue Richtung in der Kunst zunächst etwas befangen ein und wendet sich von den Extravaganzen der letztvorangegangenen Epoche recht absichtlich zu den älteren, mehr Einfachheit und Wahrheit zeigenden Formen zurück, um so allmählich zu einem neuen Stile zu gelangen. Die Vollendung der neuen Weise in der Gewandbehandlung zeigt die Demeter (Tafel 19).

Neben Praxiteles und Skopas wirkten noch manche andere bedeutende Künstler. Der Typus des Zeus, den der Kopf von Otricoli zeigt (Tafel 24), ist im Kreise jener attischen Meister entstanden. Vielleicht geht der schwungvolle Apoll (Tafel 25) auf Leochares zurück. Er ist im Gegensatze zu dem langbekleideten Kitharoden Apoll (Tafel 6) ein prachtvolles Beispiel der anderen Auffassung des Gottes als des bogenfrohen, ferntreffenden unbekleideten Jünglings mit Bogen und Pfeil. Die eilende Artemis (Tafel 26) ist wahrscheinlich aus dem Kreise des Praxiteles oder seiner Nachfolge hervorgegangen. Auch die Muse Melpomene (Tafel 27) scheint praxitelischen Ursprungs. A. F.



EIRENE MIT DEM KINDE PLUTOS

MÜNCHEN, K. GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

TAFEL 18.

EIRENE MIT DEM KINDE PLUTOS.

IN DER KGL. GLYPTOTHEK ZU MUNCHEN.

Die Statue, die aus pentelischem Marmor besteht, befand sich früher in der Villa Albani zu Rom und ward wahrscheinlich in der Gegend von Rom gefunden. Nachdem sie vorübergehend, durch Napoleon I. entführt, in Paris gewesen war, kam sie in die kgl. Glyptothek zu München. Sie ward früher als Ino Leukothea mit dem Dionysoskinde erklärt. Später erkannte man mit größter Wahrscheinlichkeit in ihr die Nachbildung einer einst zu Athen befindlichen Statue des Künstlers Kephisodotos, welche die Friedensgöttin Eirene mit dem Knaben Plutos, dem Dämon des Reichtums, auf dem Arme darstellte[1]). Diese Gruppe wurde in Athen nach 375, und zwar wahrscheinlich um 371/70, bei Gelegenheit eines festlichen Friedenskongresses in Athen errichtet; vor ihr wurde der Friedensgöttin alljährlich ein größeres Opfer von Staats wegen dargebracht[2]).

In majestätischer Haltung steht die Göttin da, fest auf dem linken Fuße ruhend, den rechten entlastet zur Seite setzend. Die erhobene Rechte stützte sich auf ein langes Scepter (der rechte Arm der Statue ist modern ergänzt). Auf dem linken Unterarm trägt sie ein kleines Knäbchen, das die Rechte (ergänzt, doch richtig) nach ihr ausstreckt und in der Linken ein Füllhorn hielt, das Symbol der segensreichen Fülle des Reichtums. Der Ergänzer hat der linken Hand fälschlich eine Kanne gegeben; das Füllhorn wird sowohl durch die Nachbildung der Gruppe, die sich auf athenischen Münzen erhalten hat, als durch eine besser erhaltene Wiederholung des Knaben bezeugt, die sich im Museum zu Athen befindet. Auch der Kopf des Knaben ist nicht der richtige; er ist zwar antik, stammt aber von einer anderen Figur, wahrscheinlich einem Eros; an jener Wiederholung in Athen und einer anderen in Dresden ist der richtige Kopf erhalten.

Die Friedensgöttin erscheint hier in sinnvoller Weise als die Pflegerin des Reichtums. Wie eine Mutter hält sie den Knaben auf dem Arme und blickt milde zu ihm nieder, der sich zärtlich zu ihr wendet. Das weiche, volle Haar der Göttin ist aus der Stirne gestrichen und um ein Diadem gelegt, das

---

[1]) Pausanias, Beschreibung Griechenlands 9, 16, 2.
[2]) Isokrates XV, 109. Cornelius Nepos, Timotheus 2.

nur in der Mitte vorn sichtbar ist. Nach hinten fallen reiche Locken nieder. Ihr Gewand ist der dorische Peplos von Wollstoff, der so angezogen ist, wie es in Athen im fünften Jahrhundert üblich war. Sie ist gegürtet, doch fällt das Gewand über den Gürtel, so daß ein Bausch quer über den Unterleib entsteht; auf den Schultern sind die Enden des Gewandes zusammengeheftet, und der große Überschuß des Stoffes fällt als Überfall nach vorn und hinten herab. Die stilistische Behandlung der Falten schließt sich in den Grundzügen an die Vorbilder an, die Phidias geschaffen, unterscheidet sich von jenen aber durch manche kleine Züge, die von erneutem Naturstudium zeugen. Dieser Gewandstil ist dem Anfang des vierten Jahrhunderts recht charakteristisch, indem man damals von der in der Zeit des peloponnesischen Krieges herrschenden Weise (vgl. Tafel 17) sich abwandte und zu den älteren, nicht manierierten, der Natur näher stehenden Vorbildern zurückkehrte, die man nun neu umzuarbeiten begann. In der Bildung des Kopfes der Eirene und der ganzen milden, weichen Stimmung in der Wendung und Neigung desselben spricht sich der Charakter der Epoche, welcher das Original der Statue angehörte, deutlicher aus, der Epoche, in welcher Praxiteles seine Tätigkeit begann.

Der Künstler Kephisodotos war nämlich, wie es scheint, ein etwas älterer Zeitgenosse des berühmten Praxiteles, der wahrscheinlich zu diesem in einem nahen verwandtschaftlichen Verhältnisse stand. Daß er sein Vater war, wie in neuerer Zeit gewöhnlich angenommen wird, ist möglich, aber nicht sicher.

Das Original der Gruppe war sehr wahrscheinlich von Erz. Die uns erhaltene Marmorkopie ist etwa in der augusteischen Epoche gearbeitet. A. F.

TAFEL 19.

STATUE DER DEMETER VON KNIDOS.

MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Eine der schönsten Götterstatuen, die uns erhalten, ein echtes griechisches Originalwerk nicht nur aus der Zeit, sondern auch aus dem Kunstkreise der großen Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr., des Skopas und Praxiteles, ist die sitzende Demeterstatue von Knidos, die 1858 gefunden und ins Britische Museum gebracht worden ist.

Die Statue befand sich nicht in einem Tempel, sondern in einem offenen Temenos zu Knidos, d. h. einem umzäunten heiligen Raume. Das Temenos bildete eine Terrasse am Abhang einer schroff ansteigenden Felswand. An den übrigen drei Seiten war die Plattform von einer Mauer umgeben. Eine Nische in der felsigen Rückwand scheint die Stelle gewesen zu sein, an der sich die Statue ursprünglich befand. Die gefundenen Inschriften zeigen, daß das Temenos den unterirdischen Gottheiten und insbesondere der Demeter und Persephone geweiht war. Leider ist eine zur Statue gehörige Inschrift nicht gefunden.

Indes kann kein Zweifel sein, daß diese Göttin von weichem, mildem, mütterlichem Charakter nicht Persephone, sondern die Mutter Demeter selbst darstellt.

Die mütterlichen Gottheiten wurden in der griechischen Kunst seit alter Zeit mit Vorliebe, ihrem ruhigen Wesen entsprechend, sitzend dargestellt. Auch die volle Bekleidung und die Verhüllung des Hinterhauptes, die wir an unserer Statue bemerken, sind Züge, die schon von alters her der mütterlichen Göttin eigneten. Demeter trägt hier einen feinen ionischen Linnenchiton, der nur unten über den Füßen und am rechten Oberarm sichtbar wird; darüber hat sie den Mantel geschlungen, der von feinem Wollstoff zu denken ist. Der Mantel bedeckt den Hinterkopf und verhüllt in eng anschließenden Falten fast den ganzen Körper. Der Sitte nach ist er unter dem rechten Arme durchgezogen, so daß dieser zur Bewegung frei bleibt. Das Ende des Mantels ist über die linke Schulter geworfen.

Leider fehlen die beiden Unterarme; ohne Zweifel haben die Hände etwas gehalten; doch fehlt jede Spur, um etwas Sicheres darüber zu sagen. Auch die Knie und das ganze rechte Unterbein sind sehr beschädigt. Dagegen ist der Kopf (Fig. 8) bis auf die Nasenspitze vortrefflich erhalten. Er ist, wie die Tafel deutlich erkennen läßt, mit dem Halse in den Torso eingelassen. Er besteht aus feinem weißen parischen Marmor, dessen durchscheinendes Korn selbst in der Photographie kenntlich ist. Der Körper ist aus geringerem, etwas graubläulichem Marmor gearbeitet. Ein ähnliches Verfahren ward gerade in der guten Zeit griechischer Skulptur öfters angewendet. Wenn man nicht die ganze Statue aus dem teuren feinen Marmor machen konnte, so benutzte man ihn wenigstens für den Kopf und setzte diesen in das geringere Material ein. Freilich ging dies nur bei bekleideten Figuren gut an, wo das Gewand die Fuge verbergen half.

Das Gewand bricht in zahllosen Falten, die sich vielfach kreuzen und schneiden. Es ist dieser Gewandstil für die Kunst



Fig. 8. Kopf der Demeter von Knidos, ergänzt.

des vierten Jahrhunderts v. Chr. recht charakteristisch. Der Künstler geht nicht aus auf wirkungsvolle, einfach große Formen, sondern sucht dem Reichtum der Natur durch Beobachtung der kleinen, einzelnen, zufälligen Erscheinungen nachzukommen.

Die Haare der Göttin sind, wie es der Mutter ziemt, schlicht und einfach angeordnet. Das weiche, volle Haar ist in der Mitte gescheitelt und nach den Seiten gekämmt. Am Halse fallen lose natürliche Locken bis zur Brust herab.

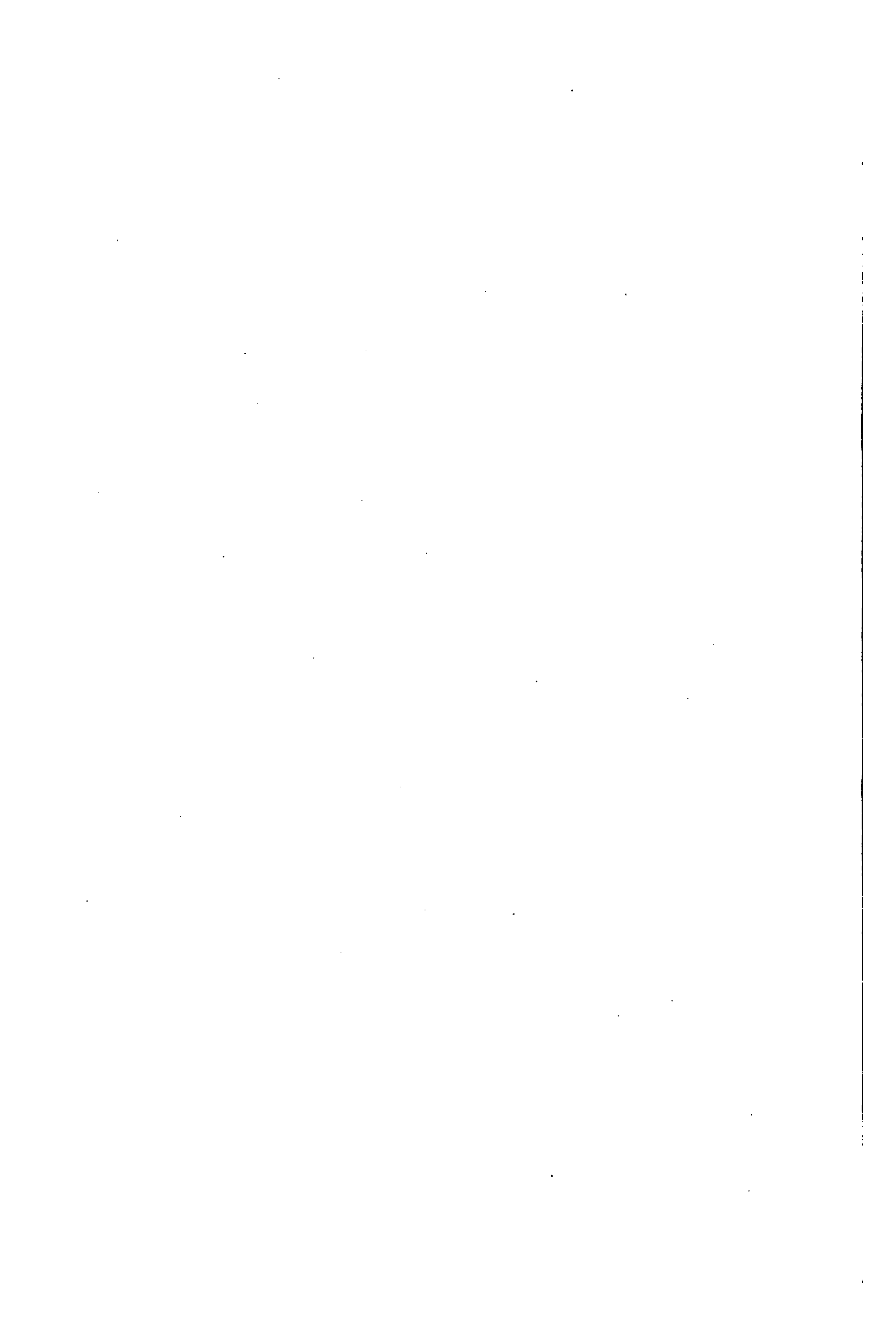
Der Künstler hat sich — und dies ist das Bedeutendste an der Statue — in das Innere, die Seele der von ihm dargestellten Göttin selbst versetzt. Er hat sie nicht als unnahbares, fernes,



STATUE DER DEMETER VON KNIDOS

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



von menschlichen Empfindungen unbewegtes Wesen geschildert. Er hat ihr Seele gegeben. Und dies ist wieder ein charakteristischer Zug für die Götterbildung im vierten Jahrhundert. Obwohl thronend, ist doch die Haltung der Göttin keine unbewegt feierliche. Der linke Fuß ist lebhaft zurückgezogen, und vor allem ist der Blick etwas nach der Seite und aufwärts gerichtet: diese Göttin blickt nicht majestätisch auf die nahenden Andächtigen, sie ist mit sich selbst, mit ihrer eigenen Stimmung beschäftigt. Insbesondere durch die Bildung des Auges, und dann auch die des Mundes, hat es der Künstler verstanden, ihrem Kopfe den Ausdruck einer gewissen wehmütigen Sehnsucht zu verleihen: es ist Demeter die Mutter, der die Tochter Persephone geraubt ward.

Um die Mitte des vierten Jahrhunderts wurden namentlich durch das Mausoleum zu Halikarnaß und den neuen Tempelbau zu Ephesos die ersten Künstler aus Athen nach der kleinasiatischen Küste gerufen. Auch in Knidos haben diese damals gearbeitet. Der Kunstcharakter der Demeter stimmt sehr mit der Richtung überein, die, nach dem was wir wissen, Skopas eingeschlagen hat; die Statue wird von einem ihm nahestehenden Meister geschaffen sein. A. F.

TAFEL 20.

RUHENDER ARES.

MARMOR. ROM, THERMENMUSEUM.

Auf dem alten Marsfelde zu Rom zwischen den heutigen Palazzi Santa Croce und Campitelli, wo im Altertum das 13 v. Chr. eingeweihte Theater und die gleichzeitig erbaute Krypta des Balbus lagen, ist die im ganzen gut erhaltene und richtig ergänzte[1]) Statue gefunden worden und bereits im siebzehnten

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind am Ares im wesentlichen neu die rechte Hand, der Schwertgriff und der rechte Fuß, am Eros der Kopf, der linke Arm mit dem Köcher, der rechte Vorderarm mit dem Bogen, der rechte Fuß. Die Ansatzspuren auf der linken Schulter des Ares und unterhalb derselben sicher zu erklären, ist bisher nicht gelungen; man hat einen zweiten Eros vermutet, den Gott auch mit der ihm zur Seite stehenden Aphrodite gruppiert. Die Höhe der sitzenden Figur beträgt 1,56 m.

Jahrhundert im Besitze der Familie Ludovisi nachweisbar; nach ihrem ehemaligen Aufbewahrungsorte in der Villa Ludovisi benannt, ist sie neben dem sogenannten Ares Borghese im Louvre zu Paris die berühmteste Darstellung des Kriegsgottes und gibt in guter römischer Nachbildung ein griechisches Originalwerk wieder, von dem mehrere Kopien in Bruchstücken erhalten sind; die oft vermutete Beziehung zu dem sitzenden Ares des Skopas,[1] an dessen Kunstcharakter Bildung und Ausdruck des Kopfes auffallend erinnern, ist in Ermanglung näherer Nachrichten über dieses Werk unerweisbar, und die Möglichkeit der Schöpfung durch einen dem Meister stilistisch verwandten Zeitgenossen oder auch später tätigen, unter dem Einfluß des Skopas stehenden Bildhauer bleibt offen. Auch ob die unten zum Teil wenig glücklich angebrachten Attribute, Schild, Helm, Beinschiene, sowie der Eros, welcher auf das insbesondere in hellenistischer und augusteischer Zeit betonte Verhältnis des Ares zu Aphrodite hindeutet, erst Zutaten des römischen Kopisten sind, läßt sich nicht entscheiden; jedenfalls zeigt sich die genial entworfene, durch den wunderbaren Fluß der Linien und die rhythmische Bewegung der Glieder von allen Seiten gleichmäßig wirksame Figur innerhalb ihrer geschlossenen Umrisse ohne diese Beifügungen um so einheitlicher und günstiger. Schon ohne jene kriegerischen Attribute und das Schwert, das vermutlich auch im Originale von der linken Hand gehalten war, ist die körperliche Beschaffenheit ebenso wie das geistige Wesen des Kriegsgottes unübertrefflich klar zum Ausdruck gebracht. Auf einem Felsen sitzt Ares mit vorwärts gebeugtem Oberkörper in bequemer Haltung da, die Hände über das hoch emporgezogene linke Bein legend; durch die herabgefallene Chlamys tritt die durch athletische Übung errungene Elastizität und Gewandtheit des von dicker Fettmasse umspannten Körpers deutlich hervor, die breite Brust und die mächtigen Arme[2] zeigen gewaltige Kraft, die überaus langen und schlanken Beine unübertroffene Schnelligkeit[3] des Gottes. So ruft die Gestalt trotz der ruhigen Situation den Eindruck rastloser

---

[1]) Das marmorne Kolossalbild befand sich zu Rom im Tempel des Mars, den Brutus Callaecus, der Bezwinger der Lusitaner und Gallaecer (Konsul 138 v. Chr.), in der Nähe des Circus Flaminius erbaut hatte (Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 26).

[2]) . . . ὑπ' Ἄρηος παλαμάων („von Ares' Armen") Homer, Ilias 3, 128.

[3]) . . . Ἄρηα
ὠκύτατόν περ ἐόντα θεῶν, οἳ Ὄλυμπον ἔχουσιν.
(„. . . den Ares,
der doch an Schnelle besiegt die Unsterblichen auf dem Olympos")
Homer, Odyssee 8, 330 f.



STATUE DES RUHENDEN ARES

ROM, THERMENMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Tätigkeit hervor und läßt erwarten, daß der Kriegsgott jeden Augenblick aufspringt, um im Kampfgetümmel als βροτολοιγός, θοῦρος Ἄρης („menschenverderbender, ungestümer Ares") zu wüten.

Diese aus dem Gesamtbilde gewonnene Vorstellung wird bestätigt und bekräftigt durch den Ausdruck des Kopfes, der, getrennt von der Statue betrachtet, immer neue Gedanken wachruft. Während wir bei dem Anblick anderer thronender oder sitzender Gottheiten von einer gewissen frommen Scheu befangen werden, wird hier Auge und Gemüt von persönlichem Interesse für den Kriegsgott gefesselt, wenn wir die geistige Stimmung des jugendlichen, von üppigem Lockenhaare bedeckten Kopfes zu ergründen suchen. Fern von dem fröhlichen Kreise der olympischen Götter blickt Ares träumerisch sinnend vor sich hin, nicht ohne den Zug tiefer Melancholie und Unzufriedenheit mit seinem Dasein, im Inneren leidenschaftlich erregt und von Unruhe gepeinigt, ein stürmischer, unbändiger, streitbarer Charakter:

> Αἰεὶ γάρ τοι ἔρις τε φίλη πολεμοί τε μάχαι τε.
> μητρός τοι μένος ἐστὶν ἀάσχετον, οὐκ ἐπιεικτόν
> Ἥρης[1]).
> („Immer hast du den Zank nur geliebt und Kampf und Befehdung!
> Gleich der Mutter an Trotz und unerträglichem Starrsinn,
> Heren.")

Die aus der homerischen Poesie in plastischer Anschaulichkeit hervortretende Gestalt des Ares ist in der herrlichen Statue verkörpert. H. L. U.

TAFEL 21.

KOPF DES HERMES AUS DER GRUPPE DES HERMES UND DIONYSOSKNÄBLEINS.

VON PRAXITELES. ÜBERLEBENSGROSS. PARISCHER MARMOR. OLYMPIA.

Der bereits seit längerer Zeit erfolgte Nachweis mehrerer literarisch überlieferter Werke des Praxiteles in römischen Kopien

[1]) Homer, Ilias 5, 891 ff.

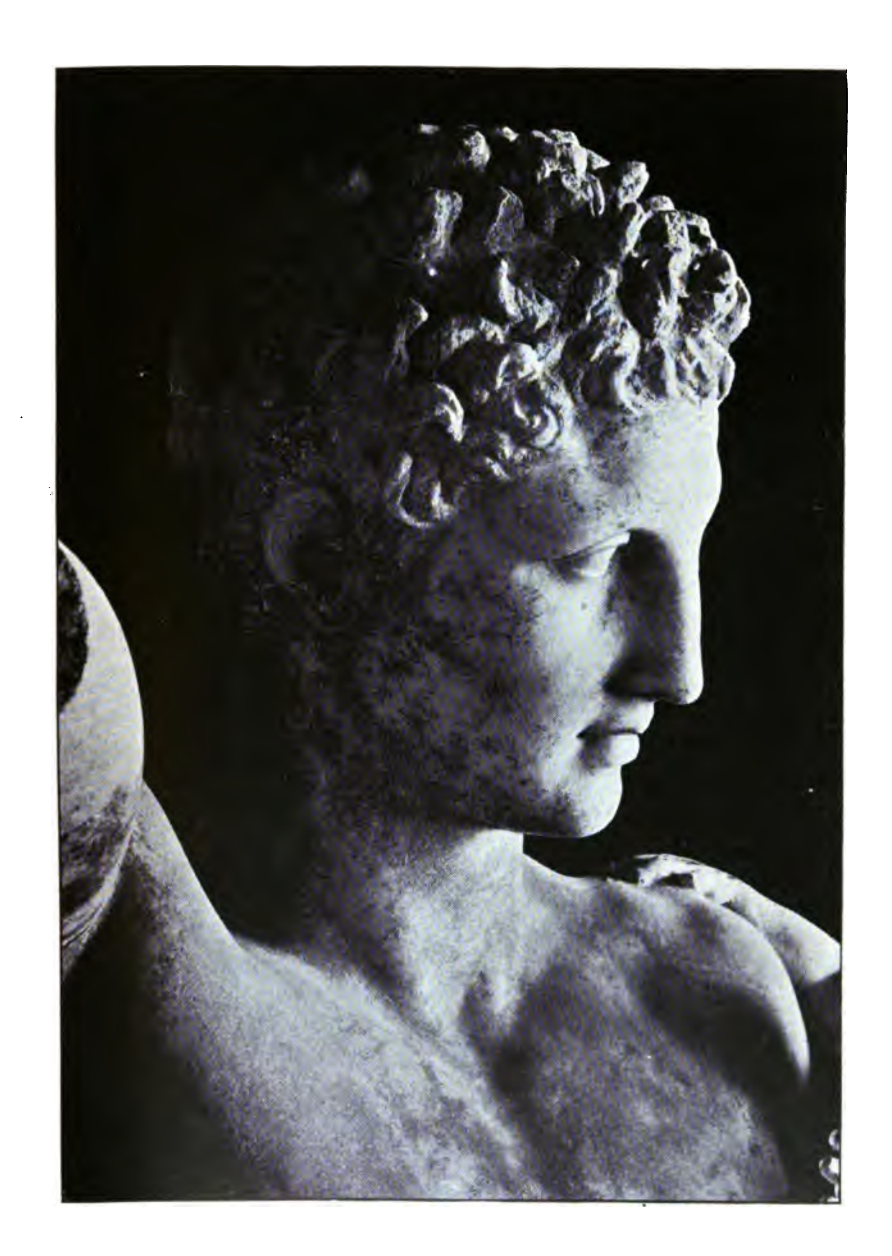
hat die Bedeutung des von alten Schriftstellern gepriesenen attischen Marmorbildners, sowie die Größe des Verlustes der Originale ahnen lassen. Um so berechtigter war die laute Freude der Kunstkenner, die sich rasch der ganzen gebildeten Welt mitgeteilt hat, als am 8. Mai 1877 bei Gelegenheit der auf Kosten des Deutschen Reiches unternommenen Ausgrabungen der Festesstätte von Olympia die hier im Texte abgebildete, im ganzen sehr gut erhaltene[1]) Gruppe an das Tageslicht gekommen und würdig bekannt gemacht worden war. In der Cella des Heratempels der Altis wurde sie zwar ohne Künstler- und Weihinschrift gefunden, konnte aber auf Grund ihrer stilistischen Eigenart sogleich mit der von Pausanias[2]) als dort befindlich erwähnten Grüppe des Praxiteles identifiziert werden. Wahrscheinlich ist sie von einer anderen Stelle der Altis oder vielleicht auch aus einem anderen Orte erst später zu einer uns unbekannten Zeit in jenes Heiligtum versetzt worden, da die gemeinsam mit der Gruppe gefundene Basis einer bedeutend jüngeren Epoche als diese angehört und infolgedessen nicht die ursprüngliche ist. Der ehemalige Aufstellungsort des Meisterwerkes kann ebensowenig wie der Anlaß der Darbringung in Ermanglung literarischer Nachrichten ermittelt werden. Dagegen bietet das Verständnis der Darstellung keinerlei Schwierigkeit: Der Götterbote Hermes ist von Zeus beauftragt worden, sein Brüderlein, den kleinen Dionysos, nach Nysa in Böotien zu den Nymphen als dessen künftigen Pflegerinnen und Erzieherinnen zu bringen, und hält auf der Wanderschaft dorthin Rast, indem er die Chlamys abgestreift hat und auf einem von dem Gewande größtenteils bedeckten Baumstamme den linken Ellenbogen aufstützt. Das Knäblein, das er auf dem Arme hält, lehnt sich mit der rechten Hand an die Schulter seines Beschützers und hat die linke nach einem von Hermes einst gehaltenen Gegenstand ausgestreckt; in demselben, der mit dem größten Teile des rechten Armes verloren gegangen ist, vermutet man mit hoher Wahrscheinlichkeit eine für den künftigen Gott des Weines überaus passende Traube. Wie Hermes von den griechischen Dichtern als allzeit rüstiger, stets dienstbereiter und gewandter Götterbote[3]), als Vertreter

---

[1]) Die linke Hand hat einst das in vergoldeter Bronze gebildete Kerykeion, die hoch erhobene Rechte wahrscheinlich eine Traube gehalten.

[2]) Beschreibung Griechenlands 5, 17, 3.

[3]) ϑεῶν ταχὺς ἄγγελος („der schnelle Götterbote“) (Hesiod, Werke und Tage 85) u. a. St. m. Das bei Homer übliche Beiwort διάκτορος („der Bestellende“) kennzeichnet seine Tüchtigkeit in dieser Hinsicht am klarsten.



KOPF DER STATUE DES PRAXITELISCHEN HERMES

OLYMPIA, MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

jugendlicher Kraft[1]) und Schönheit[2]) gefeiert und im Kultdienste weit und breit verehrt worden ist, so bietet diese Statue eine



Fig. 9. Statue des Hermes in Olympia.

plastische Verkörperung seines Wesens und seiner Wirksamkeit dar. Denn er tritt in derselben als kräftig gebaute, edle Jüng-

1) Ἐναγώνιος (wörtlich „zum Wettkampf gehörig") heißt Hermes als Gott der Wettkämpfe und der Palästra.

2) χάριν δ' ἐπέθηκε Κρονίων („Anmut aber hat Kronion hinzugefügt") liest man im Hymnos auf Hermes, homerische Hymnen 3, 575; ebenda Vers 127 führt der Gott den Beinamen χαρμόφρων („heiteren Sinnes").

lingsgestalt von heiterem, freundlichem Charakter entgegen. Doch weit mehr als das rhythmisch bewegte und harmonisch geschlossene Gesamtbild der Gruppe ist das tadellos erhaltene[1]) Haupt als schönster Teil des Bildwerkes in Abbildungen und insbesondere Abgüssen weit verbreitet und geschätzt. Sei es, daß die technisch meisterhafte Behandlung des Marmors und die im ganzen sorgfältig durchgeführte Arbeit beobachtet wird, sei es, daß man die Einfachheit und Erhabenheit der Auffassung und Darstellung ins Auge faßt, in gleichem Maße muß die Leistung des Praxiteles als Höhepunkt künstlerischen Schaffens gepriesen werden. Der Kopf ist leise gesenkt, das Auge ruht nicht unmittelbar auf dem Kinde, sondern richtet in scheinbarer Sorglosigkeit den Blick träumerisch sinnend in die Ferne. Betrachtet man die formale Bildung des Kopfes, so werden die klaren und bestimmten Umrisse des mächtig gewölbten Rundschädels und das nach unten sich stark verjüngende Gesicht als bezeichnende Eigentümlichkeiten praxitelischer Kunst hervortreten. Richtet man das Auge auf die Details, so wird das mit genialer Freiheit behandelte, in einzelne Locken sich teilende Haar[2]), das von den glatten Flächen des Gesichts wirkungsvoll sich abhebt, ebenso wie die von demselben scharf abgegrenzte, in ihrem Unterteil stark hervortretende Stirne, die in leichter Wellenlinie verlaufende Nase, die Modellierung der Wangen, der ernste und zugleich freundliche Zug um den kleinen, leise geöffneten Mund, endlich die Abrundung des Kinns mit dem Grübchen auch im einzelnen das feine Formenverständnis des Künstlers auf das glänzendste offenbaren. Im Gesamtbilde des Hauptes aber ist es das durchgeistigte, von leiser seelischer Erregung belebte Antlitz, das den Betrachter unwiderstehlich fesselt. Freilich wird gemäß der künstlerischen Auffassung und Empfänglichkeit desselben der Eindruck in mancher Hinsicht ein verschiedener sein und darf hier durch allzustarke Betonung individueller Gefühle nicht gestört werden. Zweifellos aber wird jedermann beim Anblicke des vollendeten Marmorwerkes weniger in laute Begeisterung als in frohe, gehobene Feststimmung versetzt, die als edelste und erhabenste Wirkung der bildenden Kunst erachtet werden muß.

H. L. U.

---

[1]) Die auf der Abbildung sichtbaren dunkeln Flecken rühren von Kalksinter her, welcher sich unter der Erde an den Marmor angesetzt hat.

[2]) Dasselbe war höchstwahrscheinlich einst mit einem aus Metall gebildeten Kranze geschmückt, wie aus den auch in der Abbildung deutlich erkennbaren Einarbeitungen im Marmor geschlossen werden darf.

TAFEL 22.

MARMORKOPF DER APHRODITE.

NACH PRAXITELES. ETWAS ÜBERLEBENSGROSS. AUS TRALLES IN KARIEN. BERLIN, SAMMLUNG R. VON KAUFMANN.

Im Altertum wurde als schönste Statue der Erde und berühmteste Schöpfung des attischen Marmorbildners Praxiteles die nackte, in das Bad steigende Aphrodite gepriesen, welche, aus leuchtendem parischen Marmor gebildet, an einer ihrer berühmtesten Kultstätten[1]), zu Knidos[2]) am Vorgebirge Kariens, in einem kleinen, am Meere gelegenen Tempel aufgestellt war[3]). Jene durch die alten Schriftsteller bezeugte Wertschätzung des Bildwerkes, das auf Grund der Darstellungen knidischer Münzen aus römischer Kaiserzeit schon lange in mehreren Kopien nachgewiesen war, wird jetzt durch zahlreich erhaltene Wiederholungen auch monumental bestätigt. Bereits im Altertum wurde der Kopf als der künstlerisch vollendetste und edelste Teil der Statue insbesondere von dem feinfühlenden Kunstkenner Lucian[4]) verständnisvoll beurteilt und kann in der hier in Vorder- und Seitenansicht abgebildeten Kopie, die fast unversehrt erhalten ist und als tüchtige Arbeit eines griechischen Künstlers sich darstellt, gut gewürdigt werden. So ist sie geeignet, die im Altertum dem Originale gespendeten, uns fast überschwenglich erscheinenden Lobsprüche vollauf zu bestätigen, und läßt vor allem die der praxitelischen Kunst eigentümliche zarte Behandlung des harten und spröden Marmors auch in diesem Abglanze des Urbildes genügend erkennen.

Die Göttin der Liebe, deren Aussehen und Wesen insbesondere durch die seit der homerischen Poesie beliebten Beinamen „καλή, φιλομμειδής" („schön, gerne lächelnd") u. a. m. gekennzeichnet sind, ist in der Gestalt eines jugendlichen, blühenden Weibes

---

[1]) So ruft Horaz, carmina 1, 30, 1, Venus als ‚regina Cnidi' („Königin von Knidos") an.

[2]) Den Reichtum der blühenden Seehandelsstadt an Marmorwerken berühmter attischer Meister des vierten Jahrhunderts v. Chr. bezeugt literarisch Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 22, monumental die dort gefundene Statue der Demeter, abgebildet in dieser Handausgabe Tafel 19.

[3]) Plinius der Ältere, naturalis historia 36, 20 f. (vgl. auch 34, 69). Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 1, 3. Lucian, imagines 4. Pseudolucian, amores 13.

[4]) imagines 6; vgl. auch Pseudolucian, a. a. O. 13.

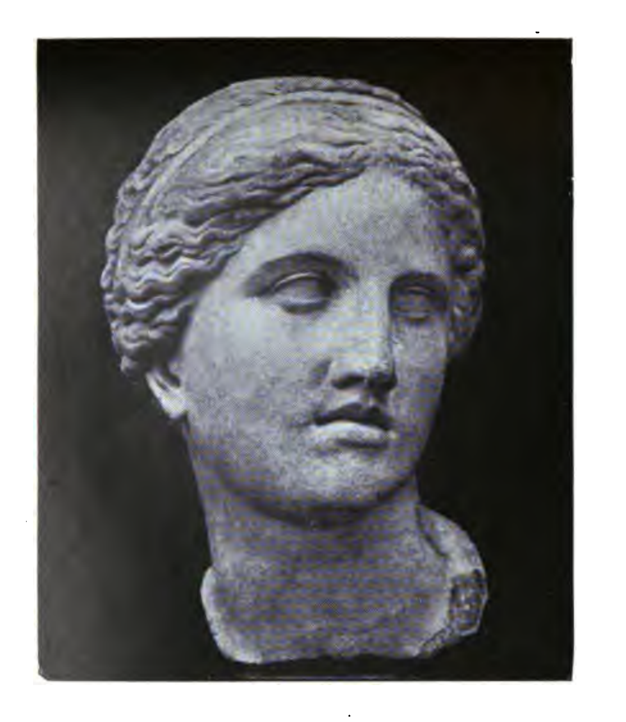
verkörpert. Ihr Haupt, das auf dem in vollen Formen gebildeten Halse ruht, ist etwas zur Seite geneigt, der Blick der flachen, schmalen Augen träumerisch sinnend und sehnend in die Ferne auf ein unbestimmtes Ziel gerichtet. Das in vielen, gleichmäßig verlaufenden Strähnen angeordnete Haar, welches durch ein doppeltes Band in drei Zonen sich sondert und Ohren, sowie Schläfe teilweise bedeckt, ist rückwärts in einem Schopfe zusammengehalten. Die einzelnen Teile des ovalförmigen Gesichtes hat Praxiteles mit feinstem Formenverständnis wiedergegeben: Die dreieckige Stirne, die zarten Umrisse der Brauen, die Abrundung des Kinns, die feine Modellierung der Wangenflächen und Nase, vor allem aber der zartgebildete, etwas geöffnete Mund, um den ein leises Lächeln spielt, sind eigentümliche Vorzüge seiner Kunst, die zwar auch bei anderen weiblichen, auf ihn oder seine Schule zurückgeführten Köpfen hervortreten, bei keinem aber in dieser harmonischen Vereinigung von Anmut und Würde wiederkehren. Während bei älteren Darstellungen der Aphrodite die stärkere Betonung reifer Weiblichkeit ins Auge fällt, erscheint hier der zarte Liebreiz eines jugendlichen, mädchenhaften Wesens hervorgehoben, der für die Kunst der Folgezeit bis in die Gegenwart trotz des späterhin vielfach hervortretenden Ausdrucks der Sinnlichkeit im wesentlichen maßgebend geblieben ist. Er wird in seiner schlichten Einfachheit und göttlichen Erhabenheit, ebenso wie die kraftvolle und heitere Gestalt des Hermes, als höchster künstlerischer Ausdruck jugendlicher Schönheit auf jedes empfängliche Auge einen mächtigen Zauber ausüben, so oft es auf diesem Doppelbilde ruht, bei dessen Anblick man nur darüber Zweifel hegen kann, welcher von beiden Ansichten der Preis gebührt. H. L. U.

TAFEL 23.

MARMORBÜSTE AUS ELEUSIS.

IM ZENTRALMUSEUM ZU ATHEN.

Dieser herrliche Jünglingskopf ist 1885 zu Eleusis in einem kleinen Heiligtume des Pluton gefunden worden, das sich vor einer ernsten, dunkeln Felshöhle nahe den Propyläen des großen eleusinischen Heiligtums befand. Zugleich waren hier Weih-





KOPF DER KNIDISCHEN APHRODITE

BERLIN, SAMMLUNG R. VON KAUFMANN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

inschriften an ein nur als „der Gott“ und „die Göttin“ bezeichnetes altes chthonisches Götterpaar, sowie an Eubuleus gefunden worden. Dieser Eubuleus war eine selbständige Gestalt des eleusinischen Glaubens und nicht etwa mit einem anderen Gotte identisch. Sein Name, mag er den Wohlberater oder Wohlwollenden bedeuten, gehört zu jenen den unterirdischen Mächten aus Scheu und Furcht gegebenen Namen, in denen der Wunsch sich ausspricht, daß der chthonische Dämon sich nur von seiner segenbringenden Natur zeigen möge. Im Kulte des Eubuleus zu Eleusis vergrub man ihm ein Schweinchen in die Erde. Daher machte ihn die Sage zum Schweinehirten, dessen Tiere beim Raube der Kora mit in die Erde verschwanden; und um ihn an die großen eleusinischen Göttinnen näher anzugliedern, machte ihn die dortige Sage zum Bruder des Triptolemos oder dem Sohne der Demeter; er ward somit jugendlich gedacht. In der Tat ist der jugendliche, lockige Eubuleus, zum Teil mit dem Schweinchen und dem Zweigbündel des mystischen Kultus in den Händen, in verschiedenen, den eleusinischen Kultus angehenden Denkmälern nachzuweisen.

Die Fundumstände legen es somit sehr nahe, in dem hier abgebildeten Jünglingskopfe, der ohne Zweifel ein chthonisches Wesen darstellt, jenen Eubuleus zu erkennen. Die symmetrisch in die Stirne hereinfallenden Haare sind für die Unterweltgottheiten charakteristisch. Den Kopf Triptolemos zu nennen, wie man auch getan, hat jedenfalls viel weniger Wahrscheinlichkeit für sich. Ganz abzuweisen ist aber die zuerst und neuerdings wieder aufgetauchte Annahme, es sei ein Porträt, und gar eines der Alexanderepoche dargestellt.

Der Kopf muß berühmt gewesen sein. Im eleusinischen Heiligtume selbst fanden sich zwei Repliken, die sich als geringere, spätere Wiederholungen kundgeben. Ferner aber wurde der Kopf auch von den Kopisten der römischen Zeit in Italien kopiert; wir besitzen noch solche Kopien in italienischen Museen, die dort früher als Bildnisse Virgils galten.

Die wunderbar vollendete Ausführung des eleusinischen Kopfes, die in jedem Zuge die Meisterhand bekundet, läßt keinen Zweifel, daß wir in ihm eben das berühmte Original selbst besitzen, das die späteren Kopisten wiederholten. Sein Künstler muß ein namhafter gewesen sein, da das Werk sonst nicht kopiert worden wäre. Sein Stil weist es in den Praxitelischen Kreis; ja, die Technik der Ausführung von Haar und Fleisch hat nirgends eine nähere Parallele als am Hermes von Olympia (Tafel 21), der nach dem Zeugnisse des Pausanias von Praxiteles herrührte.

Nun wissen wir durch die Inschrift einer Herme in Rom, deren Kopf leider verloren ist, daß die dortigen Kopisten den Kopf eines „Eubuleus des Praxiteles“ kopierten; die Inschrift der Herme, Εὐβουλεὺς Πραξιτέλους, ist ganz abgefasst wie die zweier anderen römischen Kopien, Γανυμήδης Λεωχάρους und Ἡρακλῆς Εὐφράνορος. Der Eubuleus des Praxiteles mußte sich einst in Eleusis befinden, da wir sonst nichts von dem Kulte eines Eubuleus ohne Zusatznamen wissen. Der Künstler Praxiteles aber war natürlich der große, berühmte, nach dem die römischen Kopisten so unzählige Male arbeiteten, und nicht ein anderer obskurer Mann.

So drängt denn alles zu der Identifikation des eleusinischen Kopfes mit dem verlorenen, später kopierten Originale des Praxiteles. Was man dagegen vorzubringen gesucht hat, ist ohne Belang.

In wunderbar vollendeter Weise drückt der Kopf das Gemisch von milder, freundlicher Weichheit und trübem, düsterem Ernste aus, das eben den Unterweltgott, den Eubuleus, charakterisiert. Auf der Brust ist ein Chiton angedeutet, wie ihn die chthonischen Götter in der Regel tragen.

Der Kopf gehörte nicht etwa zu einer Statue, auch saß er nicht auf einer Herme, und ebensowenig hat er die spätere, erst in Rom entstandene Form der eigentlichen hinten hohlen Büste. Er ist an der Brust durchgeschnitten wie die Büsten der früheren Renaissance. Auch die klassische griechische Kunst kannte diese Form. Der Kopf war wahrscheinlich einst in einer kleinen Ädikula auf einer Tischplatte aufgestellt, in welche er mit dem unteren Rande eingelassen war. Ein Relief aus Eleusis zeigt eine wahrscheinlich Eubuleus darstellende Büste eben in dieser Weise aufgestellt.

Trotz der Verstümmelung an Nase und Augenbrauen ist der Kopf, den wir sonach als den Eubuleus des Praxiteles bezeichnen dürfen, eines der herrlichsten Originalwerke, das wir aus der Antike noch besitzen. A. F.



MARMORBÜSTE AUS ELEUSIS

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

TAFEL 24.

ZEUS VON OTRICOLI.

KOLOSSALKOPF VON MARMOR. ROM, VATIKANISCHES MUSEUM.

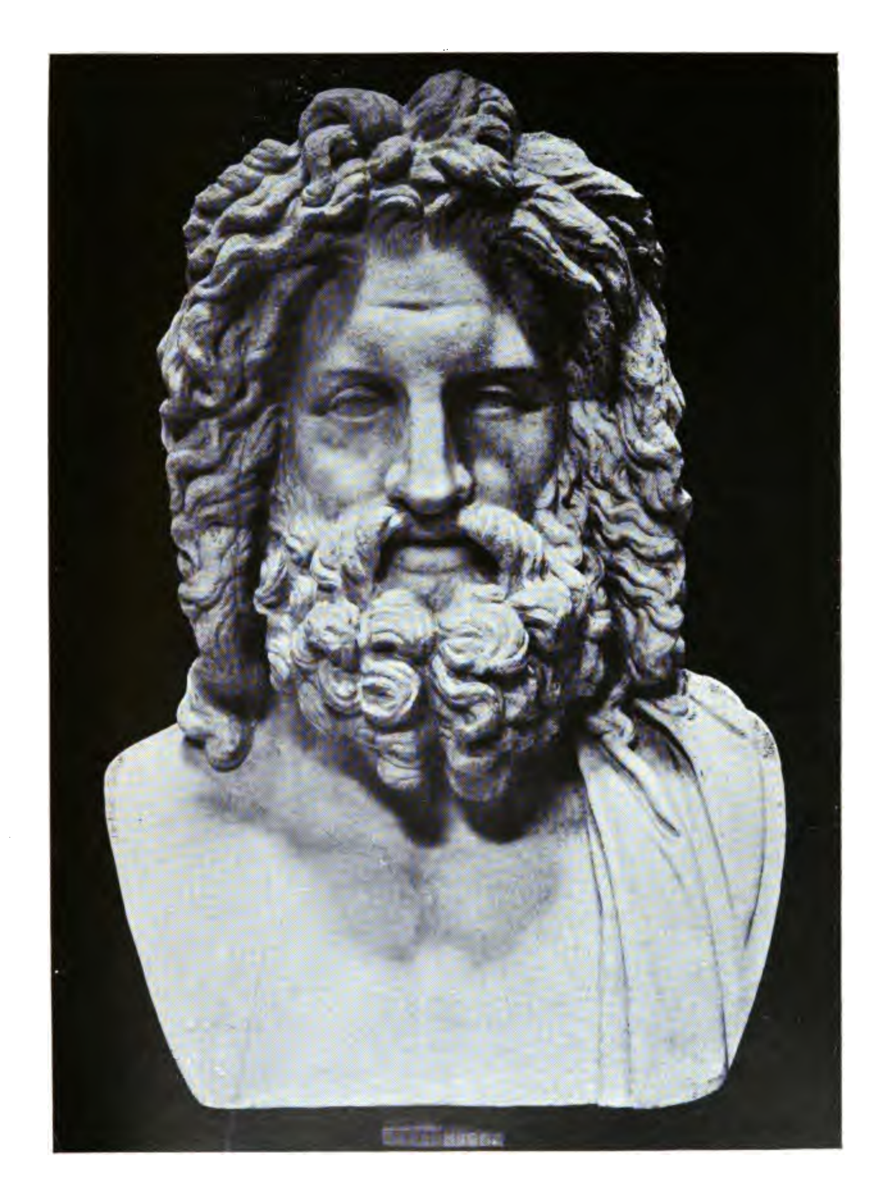
Dieses in den weitesten Kreisen der Gebildeten bekannte und durch Abgüsse vielfach verbreitete Kunstwerk ist in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Otricoli, dem alten Ocriculum, einer nordöstlich von Rom im ehemaligen Umbrien gelegenen Landstadt, bei den von Papst Pius VI. veranstalteten Grabungen zutage gekommen und gilt, in der Sala rotonda des vatikanischen Museums aufgestellt, mit Recht als eine Zierde des an auserlesenen Werken reichen Prachtraumes. Trotz völliger Erneuerung der Büste und Rückseite darf die Erhaltung eine glückliche genannt werden, da das Gesicht, abgesehen von kleineren Ergänzungen, unversehrt ist. Früher fälschlich als Nachbildung des Kopfes von der phidiasischen Goldelfenbeinstatue im Zeustempel zu Olympia betrachtet, wird das Bildwerk heutzutage als eine gute römische Kopie nach dem Haupte des Marmorstandbildes eines unbekannten griechischen Meisters angesehen, welches gemäß der kräftigen, realistischen Formengebung und der trotz scheinbarer feierlicher Ruhe des Ganzen im einzelnen erregten Züge des Antlitzes nicht vor der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. entstanden ist und neuerdings mit Wahrscheinlichkeit auf Grund des Stils und Gesichtsausdrucks mit der Kunstrichtung attischer Meister in Verbindung gebracht wird. Jenes Marmorwerk muß, als Kultbild in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht, durch seine Kolossalität und die wahrhaft göttliche Erhabenheit des Hauptes im Gemüte des frommen Gläubigen tiefe religiöse Scheu mit zwingender Gewalt wachgerufen haben; durch die im Originale vorauszusetzende Neigung des Kopfes wurde diese Wirkung gewiß noch verstärkt.

Gerade bei dem Anblicke des Antlitzes gewinnt die Tatsache, Homer habe den Griechen ihren Olymp geschaffen, neue Bestätigung; denn das Bild des Zeus, das durch die schöpferische Gestaltungskraft der homerischen Poesie in die Religion und das Volksbewußtsein der Griechen und Römer übergegangen ist und noch heutzutage dem Leser der homerischen Gesänge deutlich vor Augen tritt, ist hinsichtlich der äußeren Form und des inneren geistigen Wesens in dem Werke plastisch verkörpert, das zugleich eine ausgezeichnete Probe für die bewunderungs-

würdige Fähigkeit der griechischen Kunst ablegt, die Bedeutung einer Gottheit in ihrem vollen Umfange auch ohne Beifügung bezeichnender Attribute gerade in dem Haupte zum Ausdruck zu bringen.

Zeus ist in gereiftem, würdigem Mannesalter gedacht, von der Schwäche des Greises unberührt; das Haupt ist leise nach vorwärts gesenkt. Das mächtige, der Mähne des Löwen vergleichbare Haar, das wie ein dichter, wellenartig bewegter Kranz das Gesicht umrahmt und die Ohren bedeckt, sowie der herrliche Vollbart mit den rundlich gekräuselten Locken verleihen dem Antlitze den Ausdruck des Väterlichen, Ehrwürdigen, erheben es aber durch die Großartigkeit der Erscheinung über das Menschliche hinaus. In dem durch die Fülle des Haares und Bartes fast etwas zu eng begrenzten Gesichte offenbaren die lange Querfurche und die darunter stark vorspringenden Knochen der mächtig emporragenden Stirne den Sitz des klaren Verstandes und energischen Willens, die schmalen, tiefliegenden Augen, über welchen in langgezogenem Bogen die Brauen sich wölben, zeigen den festen, ruhigen, sicheren Blick, sprechen aber zugleich in Verbindung mit dem geöffneten Munde und der herabhängenden Unterlippe eine gewisse Heiterkeit und Gutmütigkeit des Alters aus. Man erkennt in dem Bilde den Ζεὺς κύδιστος, μέγιστος („den erhabensten, gewaltigsten Zeus"), der durch die Bewegung des Kopfes und der Locken, durch das Zucken der Brauen den Olymp erschüttert, den μητίετα Ζεύς" („Berater Zeus"), den πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε („Vater der Menschen und Götter"), von dem mit weiser Besonnenheit aller Geschicke geleitet werden, den Ζεὺς μειλίχιος („den milden Zeus"), der durch die leise Neigung des Hauptes dem in frommer Scheu nahenden Gläubigen Erfüllung seiner Bitten gewährt und Trost im Leide spendet. So sucht und findet man in den einzelnen Zügen des Antlitzes die Elemente, aus denen das Wesen des Allherrschers und Allvaters sich zusammensetzt; wenn man sich aber wieder zur Betrachtung des ganzen Bildes sammelt und erhebt, wird, je länger das Auge auf demselben ruht, der Eindruck erhabener, allumfassender Majestät vorherrschen.

H. L. U.



ZEUS VON OTRICOLI

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

TAFEL 25.

DER APOLL VOM BELVEDERE.

MARMORSTATUE IM VATIKAN.

Diese berühmte Statue wurde schon zu Ende des fünfzehnten Jahrhunderts wahrscheinlich in einer römischen Villa bei Grotta ferrata, in der Nähe von Rom, gefunden. Sie ward vom Papste Julius II., in dessen Besitze sie sich befand, zum Schmucke des von ihm erbauten Belvedere im vatikanischen Palaste verwendet. Die Statue hat eine ungeheure Wirkung auf die Künstler und Gelehrten sowohl wie auf die Laien ausgeübt. Sie hat eine Menge von Erklärungen hervorgerufen, die zum Teil geistvoll, zum Teil verkehrt und nicht selten auch beides zusammen waren.

Der schlanke Götterjüngling Apollon ist im Begriffe, schwungvoll elastischen leichten Ganges an uns vorüberzuschreiten. Der Kopf ist nicht nach der Richtung des Schrittes, sondern nach der Seite gewendet. Der strahlende Blick ist weit in die Ferne gerichtet. Der Künstler will sagen: dieser Apollon hat nicht ein einziges beschränktes Ziel nur im Auge; er schaut nach links, er schaut nach rechts, er schaut allüberall hin; denn er ist der rettende, der helfende Gott, der abwehrt alles Unheil; er ist der Strahlende, der alles Finstere besiegt, der alles Böse, alles Kranke sühnt und heilt. Seine Namen sind Φοῖβος und Παιάν, βοηδρόμιος, ἀλεξίκακος, ἀποτρόπαιος, ἰατήρ, ἰατρὸς und ἀκέστωρ (der Hilfreiche, der Unheilabwehrer, der Heilende).

Die Waffe aber, mit der er fernhin trifft und immer siegt, ist sein Bogen; er ist der ἀργυρότοξος und κλυτύτοξος der ἑκαέργος und ἑκηβόλος (der mit dem silbernen Bogen, der Bogenberühmte, der Ferntreffer). Die linke Hand der Statue, die verloren und ergänzt ist, trug einst ohne Zweifel den Bogen; vielleicht zugleich einen Pfeil, den die Bogenschützen mit dem Mittelfinger, der den Bogen haltenden Linken zu umfassen pflegten. Um die Brust läuft das Band des auf dem Rücken hängenden Köchers.

Die rechte Hand trug einen Lorbeerzweig mit daran befestigten geknoteten Binden (στέμματα). Das Ende dieses Attributes ist noch oben am Stamme (oberhalb des Kopfes der Schlange) erhalten. Das jetzt das obere Ende bildende Stück des Stammes ist zusammen mit dem ganzen rechten Unterarme und der rechten Hand modern ergänzt. Der Unterarm war ursprünglich etwas

mehr gehoben und weiter vorbewegt. Die Verbindung mit dem Stamme war durch den in Marmor ausgeführten Lorbeerzweig mit den Binden hergestellt. Dies Attribut bezieht sich auf die reinigende, die heilende und sühnende Kraft des Gottes und kommt öfter in seiner Hand vor. Auch die Verbindung von Bogen in der Linken und Lorbeerzweig in der Rechten ist durch zahlreiche Apollodarstellungen zu belegen.

In neuerer Zeit war lange die Ansicht verbreitet, der Gott habe in der Linken die Ägis gehalten, die er im Kampfe den nach Delphi eingedrungenen Galliern entgegenhalte. Diese Hypothese gründete sich auf die Erklärung eines Attributrestes in der Linken einer Bronzereplik der Statue im Besitze des Grafen Stroganoff zu St. Petersburg. Allein diese Bronze ist nichts als eine moderne Fälschung; die auf sie gebauten, schon an sich äußerst unwahrscheinlichen Hypothesen fallen damit in sich zusammen. Aber auch alle anderen Erklärungen, welche dem Gotte und seinem Bogen ein bestimmtes Ziel vorschreiben, sind verfehlt.

Zu bemerken sind noch die äußerst zierlichen Sandalen, die für den durch sein Reich wandernden und überallhin Hilfe bringenden Gott charakteristisch sind. Auf der rechten Schulter ist eine Chlamys geknüpft, die über den linken Arm herabfällt. Man hat sich mit Recht gewundert, daß die ruhig drapierten Falten dieses Gewandes ohne alle Rücksicht auf die rasche Bewegung der Figur gebildet sind. Indes diese Chlamys ist vielleicht nur eine Zutat des Marmorkopisten. Eine solche Zutat ist jedenfalls der stützende Baumstamm mit der Schlange. Das Original war höchstwahrscheinlich eine Erzstatue, die solcher Stütze nicht bedurfte. Auch das Gewand fungiert wesentlich als Stütze des linken Armes der Marmorkopie. Die Ausführung der Kopie fällt erst in das zweite Jahrhundert n. Chr.

Das Original aber war ein herrliches Werk der Blütezeit griechischer Skulptur. Es gehörte dem vierten Jahrhundert v. Chr. und zwar der zweiten Hälfte desselben an. Es gibt Gründe, die es wahrscheinlich machen, daß es ein Werk des Leochares, eines jüngeren Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas, war.

Der schlanke Körper und die schwungvolle Bewegung sind prächtig; allein das Schönste und Bedeutendste an dem Werke ist der Kopf. In ihm gewinnt die ganze Hoheit und Reinheit des apollinischen Wesens, in ihm auch die feurige Energie des strahlenden Gottes ihren vollendetsten Ausdruck. Daß diesem männlichen Wesen aber weibliche Zartheit nicht ganz fehle, das



DER APOLL VOM BELVEDERE

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

deutet die von der Mädchentracht entlehnte üppige Haarfrisur an, indem die Fülle der Locken auf dem Kopfe in eine Schleife gebunden ist. In der Dichtung heißt der Gott ja auch ἀκερσεκόμης und ἁβροχαίτης (der mit ungeschorener Haarfülle).



Fig. 10. Kopf des Apolls vom Belvedere.

Von dem Kopfe existiert noch eine zweite Kopie („Steinhäuserscher Kopf" in Basel), die bei ihrem Bekanntwerden überschätzt wurde; denn sie ist im ganzen viel geringer und flüchtiger gearbeitet als der Kopf der Belvederischen Statue.

A. F.

TAFEL 26.

ARTEMIS VON VERSAILLES.

MARMORSTATUE. PARIS, LOUVRE.

Die weltberühmte, 2 m hohe Statue, deren Fundort nicht ermittelt ist[1]), wurde bereits im 16. Jahrhundert von König Franz I. aus Rom nach Frankreich gebracht und hat von dem Schlosse zu Versailles, wo sie später lange Zeit aufgestellt war, den mit ihr jetzt stets vereinigten Beinamen bekommen. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich, da, abgesehen von anderen für den ursprünglichen Zustand weniger wichtigen Ergänzungen, insbesondere fast der ganze linke Arm mit dem Reste des Bogens neu ist, jedoch scheint die Wiederherstellung im wesentlichen gesichert zu sein, da die Schußwaffe nicht wohl entbehrt werden kann.

Die Göttin ist auf der Jagd, begleitet von der ihr heiligen und mit ihr häufig verbundenen Hirschkuh, die man gemäß literarischer und monumentaler Überlieferung im Altertum oft mit einem Geweih geziert dargestellt hat. Die bequeme Kleidung entspricht ihrer Tätigkeit: Die kunstvoll gebildeten Sandalen schützen die Füße vor Verletzungen durch den unebenen und rauhen Boden des Bergwaldes; der feingefaltete, hochgeschürzte, mit Überwurf versehene Chiton, der nur bis zu den Knien reicht, sowie Arme und Hals freiläßt, gestattet ungebundene Bewegung des Körpers, ebenso wie die aus etwas gröberem Stoffe gearbeitete Chlamys, um die Hüften und den Rücken, sowie die linke Schulter schalartig geschwungen und vorn mit beiden Enden eingeschlagen, im Laufe nicht belästigt und zugleich selbst gegen Sturm gesichert ist.

Die kräftige, elastische, hochragende Gestalt, die durch die Verkleinerung des Oberkörpers und namentlich des Kopfes im Vergleich zu den Beinen noch mächtiger erscheint, eilt in schwebender, schwunghafter Bewegung vorüber, mit weit vorgesetztem linken und nachgezogenem rechten Fuße. Da vernimmt sie ein fernes Geräusch, wirft rasch den Kopf zur Seite, späht in die Weite hinaus und holt den Pfeil aus dem Köcher,

---

[1]) Die Kombination, daß sie zu Tivoli in der Villa Hadrians unweit der Thermen zutage gekommen sei, ist nicht gesichert. Denn sie gründet sich nur auf den bekannten Altertumsforscher Pirro Ligorio (16. Jahrhundert); dieser nämlich erwähnt als dort gefunden eine „Atalante“, deren Beschreibung auf die Artemis von Versailles allerdings passen würde.



ARTEMIS VON VERSAILLES

PARIS, LOUVRE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

um das Wild zu erlegen. Denn nicht auf ein Ziel ist sie in ihrem Blicke beschränkt, überall hat sie ein wachsames Auge und Ohr, überallhin eilt sie:

Πάντη ἐπιστρέφεται, θηρῶν ὀλέκουσα γενέθλην.[1])
(„Wendet sich überallhin, die Geschlechter der Tiere vertilgend.")

Gerade in diesem Gegensatze des vorwärts stürmenden Körpers und des zur Seite geworfenen Hauptes ist der wunderbare Rhythmus der Bewegung, welcher die Gewandung in herrlichem Flusse der Falten sich anschließt, und damit ein hohes künstlerisches Verdienst der Statue begründet.

Das rasche, kräftige Wesen der wie eine Nymphe den Freuden der Jagd ergebenen Göttin, das aus den Gesängen des Homer dem Leser in klarer Deutlichkeit entgegentritt, hat in dem Bildwerke plastische Verkörperung gewonnen; denn die Verse

". . . Ἄρτεμις εἶσι κατ' οὔρεα ἰοχέαιρα,
ἢ κατὰ Τηΰγετον περιμήκετον ἢ Ἐρύμανθον,
τερπομένη κάπροισι καὶ ὠκείῃς' ἐλάφοισιν[2])

(„. . . Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
über Taygetos Höhn und das Waldgebirg' Erymanthos
und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen")

erschließen gleichsam erst das volle Verständnis der Statue, und die Bezeichnungen ἀγροτέρη, ἰοχέαιρα, κελαδεινή, πότνια θηρῶν („wild, Pfeilschützin, tosend, Herrin des Wildes") finden in ihr monumentalen Ausdruck. Diese Vorstellung von Artemis, die in dem griechischen Volke geherrscht hat, ist auch bei den Römern verbreitet gewesen: Horaz dichtete von Diana:

(dicite virgines) . . .
vos laetam fluviis et nemorum coma,
quaecumque aut gelido prominet Algido,
nigris aut Erymanthi
silvis aut viridis Cragi[3]).

(Jungfrauen)
(„Ihr, lobpreist sie, die gern weilet in Strom und Hain,
der auf Algidus Schnee-Kuppe die Wipfel hebt,
dort auch, wo Erymanthus
dunkel raget und Cragus grünt.")

Mit der lebhaft bewegten Gestalt stehen die Bildung des vom Winde gekräuselten Haares, das vorn von einem kammartig aufgesetzten Diadem gekrönt und rückwärts zu einem

---

[1]) Hymnos auf Artemis, homerische Hymnen 27, 10.
[2]) Odyssee 6, 102 ff.
[3]) Carmina, 1, 21, 1 ff.

Knoten aufgebunden ist, und der erregte, kampfesmutige, siegesgewisse Ausdruck des Antlitzes mit dem geöffneten Munde und der aufgeworfenen Unterlippe in voller Übereinstimmung. Indes tritt in der Form des feinen Ovals des Gesichtes, den zarten Wangen, dem runden Kinne der mädchenhafte Charakter der jugendlichen Schwester des in Schönheit strahlenden Apollo klar hervor. Nur zufällig freilich ist die sehr nahe Verwandtschaft mit der gleichfalls weltberühmten Statue des Gottes im Belvedere des vatikanischen Museums, welche auf der Ahnlichkeit des Kunststiles, der Handlung und Bewegung beruht. Auch das Original der Artemis von Versailles, die eine mäßig gute Kopie der römischen Kaiserzeit ist, war ein Meisterwerk aus der Blütezeit der griechischen Kunst und hat, wenn es aus Bronze gegossen war, der etwas störenden, zwischen der Hirschkuh und dem linken Beine der Göttin angebrachten Stütze nicht bedurft[1]); aus kunsthistorischen Gründen kann es nicht früher als im vierten Jahrhundert entstanden sein, wegen der Trefflichkeit der Erfindung und des Stiles darf es wohl kaum später angesetzt werden. Wie Praxiteles für das auf felsiger Höhe emporragende Heiligtum zu Antikyra in Phokis ein auf römischen Kaisermünzen erhaltenes Kultbild der Göttin, die mit Köcher und vielleicht auch Bogen ausgerüstet, mit der Fackel in der rechten Hand und dem Hunde zur linken Seite dahinstürmt, gearbeitet hat[2]), so war auch das Urbild der Artemis von Versailles, dessen Künstler unbekannt ist, dereinst in einem Tempel oder heiligen Bezirke der Gottheit geweiht. H. L. U.

TAFEL 27.

MELPOMENE.

MARMORSTATUE DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Die etwa lebensgroße, gut erhaltene und richtig ergänzte[3]) Statue wurde gemeinsam mit sechs anderen Musen und einem leierspielenden Apollo 1774 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli gelegenen antiken Villa entdeckt und hat, von

---

[1]) Vielleicht ist auch das Tier erst vom Kopisten beigefügt.

[2]) Pausanias, Beschreibung Griechenlands 10, 37, 1.

[3]) Abgesehen von unbedeutenderen Ergänzungen sind neu die rechte Hand mit dem obersten Teil der Maske, der linke Fuß, der linke Vorderarm mit dem Schwerte; dieses ist durch eine in Stockholm befindliche Wiederholung der Statue gesichert.

Papst Pius VI. für das vatikanische Museum angekauft, in dem nach den Musenstatuen benannten Prachtsaale Aufstellung gefunden. Daß die Musen auch in unserem Cyklus in freier Natur und wahrscheinlich auf dem abgeschiedenen, wald- und schluchtenreichen Helikongebirge, wo sie einst in der Neunzahl, den Nymphen gleich, die Reigen aufführten[1]), gedacht sind, daran erinnert die Andeutung der Gegend durch die Felsen; indes nicht mehr zum Tanze sind die Schwestern vereinigt, sondern jede ist für sich mit der ihr zugewiesenen Bestimmung beschäftigt. So hat Melpomene, einst die Muse des Gesanges, vielleicht schon zur Zeit der Blüte des attischen Dramas die Tragödie vertreten und diese Rolle trotz einiger Schwankungen auch in späterer Zeit bis auf den heutigen Tag behauptet[2]). Die Darstellung derselben, wie sie in der hier abgebildeten Statue vor Augen tritt, ist eine der bedeutendsten und eines von jenen Kunstwerken der Antike, die durch ihre Erhabenheit unmittelbar wirken, indes auch noch manche Schönheiten bergen, die dem Auge erst allmählich sich offenbaren.

Eine mächtige Gestalt in ihren starken Formen mit der Andeutung fast männlicher Kraft steht in Vorderansicht und nur etwas nach links seitwärts gerichtet in bequemer Haltung aufrecht da. Sie hat das linke Bein auf ein hohes Felsstück aufgesetzt, welche Stellung durch die ruhige Situation erklärt wird und zugleich den großartigen Eindruck der Gesamterscheinung erhöht; durch den Gegensatz der Haltung der Arme und Füße ist sie in mäßige Bewegung gesetzt. In der Gewandung einer tragischen Schauspielerin ist sie völlig bekleidet mit dem aus schwerem Stoffe gearbeiteten, mit langen Ärmeln und Überschlag versehenen, schleppenden Chiton, der durch die hohe Gürtung mit breitem Rande die Vorstellung der Größe der Figur steigert und in einfachen, schweren, durch die Verschiedenheit der Körperbewegung teils geradlinigen, teils geschwungenen Linien sich bricht. Den Mantel hat sie in fast absichtlich unregelmäßiger und nachlässiger Form um den rechten gesenkten Arm wulstartig gewunden, über den Rücken gezogen und in einem kleinen Reste über die linke Schulter gelegt. Dicke Schuhe bekleiden anstatt des üblichen Kothurns die Füße. Die Muse der Tragödie wird durch die mit der rechten Hand

---

[1]) Hesiod, Theogonie 1 ff.

[2]) Auf einem Wandgemälde aus Pompeji, jetzt im Louvre zu Paris, liest man die Inschrift Μελπομένη · Τραγωδίαν (ergänze ἔχει) („Melpomene; ihr Gebiet ist die Tragödie") u. a. m. Bei Horaz, Oden 1, 24 aber ist Melpomene die Muse der klagenden Gesänge überhaupt.

gehaltene, in typischer Form gleichfalls der tragischen Bühne entnommene Maske des Herakles gekennzeichnet; er ist als Vertreter der Heroen der Tragödie gedacht, da seine Sagen besonders häufig gerade in späterer Zeit im Drama behandelt wurden, und erscheint durch das onkosartig über den Kopf gezogene Löwenfell deutlich charakterisiert. Auch das mit der linken Hand gefaßte Schwert, durch welches die Verwicklung der Handlung blutige Lösung fand, weist auf die Muse der Tragödie ebenso klar hin wie sie durch den Schmuck des Haares, das Laub und die Frucht des Weingottes Dionysos, zu dessen Ehren die attischen Festspiele gegründet und gefeiert wurden, und durch die Kleidung in ihrer äußeren Erscheinung unverkennbar vor Augen tritt[1]). Doch der Eindruck männlicher Kraft und feierlicher Erhabenheit, strenger und vornehmer Schönheit wird vollendet durch die Bildung des Kopfes, dessen Aussehen durch die schwere, in den Nacken frei herabfallende und die Stirne teilweise bedeckende Lockenfülle noch ehrwürdiger erscheint. Der leise geöffnete Mund mit dem eigentümlich herben Zuge um die Lippen, der abwärts gerichtete feste Blick der schmalen, hochumränderten Augen verleihen dem Gesichte den Ausdruck ernsten Sinnens, einer in sich gesammelten und geschlossenen Stimmung, nicht lauter Klage, und maßlosen Jammers. Zugleich entbehrt das längliche, nach unten sich zuspitzende Antlitz in seinen feinen und zarten Formen nicht völlig des Reizes jugendlicher Weiblichkeit, ohne den ernsten Charakter des Ganzen zu stören. So versetzt der Künstler in Verbindung mit der majestätischen Gesamterscheinung auch durch den Ausdruck des Gesichtes den Betrachter in die Stimmung, die ihn bei der Lektüre der Tragödien noch heute erfaßt und des Besuchers des antiken Theaters in erhöhtem Maße sich bemächtigt haben muß. Denn er hat den kraftvollen, ernsten, ergreifenden Gehalt der antiken Tragödie in ihrer äußeren Darstellung und ihrem inneren Wesen durch das eine edle Bildwerk ohne allzu starken Aufwand äußerer Mittel mit voller Klarheit und Individualität zum Ausdruck gebracht und dadurch das höchste künstlerische Ziel der schwierigen Aufgabe einer Verkörperung der Tragödie erreicht.

Über den Schöpfer des Originals jenes Cyklus der neun Musen, von denen sieben in guten römischen Kopien erhalten

---

[1]) Vgl. aus der Literatur Ovid, amores 3, 1, 11 ff.
venit et ingenti violenta Tragoedia passu
fronte comae torva, pella iacebat humi.
(„Auch die Tragödie kam, mit mächtigen Schritten gewaltig,
wild in der Stirne das Haar, schleppend das lange Gewand.“)



STATUE DER MELPOMENE

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

sind, ist erst kürzlich eine Vermutung geäußert worden. Genaue Vergleichung des Kunstcharakters der Statuen, insbesondere des Stils und Ausdrucks der in wechselvollen, charakteristischen Formen gebildeten Köpfe hat an die Kunst des Praxiteles erinnert. Dieser hat für die am Fuße des Helikon gelegene böotische Stadt Thespiä, wo die Göttinnen gleichfalls besondere Verehrung genossen, eine Erzgruppe der Musen gearbeitet, die, nach dem Standorte Thespiades genannt, von Konsul Mummius nach Rom gebracht und bald darauf von Konsul L. Licinius Lukullus nach seinen siegreichen Kämpfen in Spanien an dem von ihm aus der Kriegsbeute erbauten Tempel der Felicitas beim Velabrum geweiht worden sind[1]). Doch läßt sich die unmittelbare Rückführung auf Praxiteles trotz mancher Anklänge an seine Kunstart nicht beweisen, und die Ansicht, daß die Statuen des vatikanischen Museums einen späteren, in Anlehnung an ältere Vorbilder etwa in hellenistischer Zeit entstandenen Musencyklus wiedergeben, bleibt wohl erwägenswert. H. L. U.

---

[1]) Cicero in Verrem 4, 2, 4. Plinius der Ältere, naturalis historia 34, 69 (vgl. auch 36, 39), Strabo, Geographie 8, p. 381. Cassius Dio, römische Geschichte fragm. 75 Melber.

V. GRIECHISCHE ATHLETENSTATUEN.

In Griechenland bestand eine sehr alte Sitte, das Bildnis der Sieger in den Wettkämpfen dem Gotte, zu dessen Ehren die Festspiele veranstaltet wurden, zu weihen. Denn an vielen Orten, so in Olympia, sind Statuetten aus Ton oder Bronze von teilweise primitivster Kunstübung gefunden worden, welche die Wettkämpfer in mannigfacher Art und Situation, als Reiter, Krieger, Wagenlenker u. s. w. darzustellen versuchen. In Übereinstimmung mit der mächtig vorwärts schreitenden Entwicklung der statuarischen Kunst wurde es gemäß literarischer und inschriftlicher Überlieferung seit dem sechsten vorchristlichen Jahrhundert ein häufig geübter Gebrauch, zur dauernden Ehrung des Siegers und bleibenden Erinnerung an den errungenen Erfolg fast ausschließlich aus Bronze gefertigte und etwa in Lebensgröße gebildete Statuen in der Regel an der Festesstätte selbst zu weihen, aber manchmal auch in der Palästra oder an einem öffentlichen Platze der Heimat des Siegers aufstellen zu lassen; für die Errichtung trug er selbst oder auch die heimatliche Gemeinde, Verwandte, Privatpersonen Sorge. So waren an den berühmten Stätten der Festspiele allmählich zahlreiche Bildnisse vereinigt, die im Altertum bei dem Besucher in ihrer Fülle und Mannigfaltigkeit einen überwältigenden Gesamteindruck bewirkt haben müssen. Für Delphi durften wir dies aus literarischen Nachrichten schon längst erschließen und haben durch die von der französischen Regierung dort veranstalteten Ausgrabungen Bestätigung gewonnen. Über Olympia waren wir durch den Perigeten Pausanias schon vor der auf Kosten des Deutschen Reichs unternommenen Aufdeckung der Altis näher unterrichtet; zahlreiche bei dieser Gelegenheit zutage gekommene Basen jener Bronzewerke, auf denen in gebundener oder ungebundener Rede Name und Heimat des Siegers, die Art des Sieges, häufig auch seine früheren athletischen Erfolge inschriftlich verzeichnet sind, geben jetzt einen monumentalen Beleg. Die Statuen selbst freilich waren schon im Altertum fast alle geraubt oder zerstört worden, und nur ganz geringe Reste sind in Olympia wiedergefunden; auch sonst sind Originale griechischer Athletenstatuen nur vereinzelt erhalten (Fig. 12 u. 13). Einigermaßen Ersatz für den unermeßlichen Verlust der Urbilder

bieten zahlreiche, fast ausschließlich aus Marmor gefertigte Kopien, die auf Bestellung römischer Kunstliebhaber zur Ausschmückung der Paläste und Villen, der öffentlichen Plätze und Gebäude,



Fig. 11. Diadumenos [1]) nach Polyklet. Marmorstatue aus Delos. Athen, Zentralmuseum.

[1]) Das Motiv der Statue ist trotz der fehlenden Hände erkennbar: Der Sieger faßte die Enden der Binde, um den am Hinterkopfe geschlungenen Knoten fest zusammenzuziehen. — Die in der Marmorkopie am rechten Beine angebrachte Stütze mit dem Beiwerk hat im Bronzeoriginale gefehlt; dadurch stellte sich das Gesamtbild noch geschlossener und einheitlicher vor Augen.

wie der Thermen gefertigt worden sind. Viele archaische Meister, in der Blütezeit griechischer Kunst die bedeutendsten Erzgießer insbesondere des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. haben Siegerstatuen gearbeitet, deren Nachbildungen aus der Menge der erhaltenen römischen Kopien wieder aufzufinden der archäologischen Forschung teilweise bereits geglückt ist und noch gegen-



Fig. 12. Bronzekopf[1]) in der k. Glyptothek zu München.

wärtig eine ihrer hervorragendsten Aufgaben bildet. Dadurch sind wir in den Stand gesetzt, die künstlerische Richtung führender Meister und ihrer Schule zu würdigen: Dem Argiver Polyklet war die formale Bildung ruhig stehender Gestalten nach mathematisch genau festgesetztem Proportionssystem höchstes Ziel; auch ist auf manchen Jünglings- und Knabengestalten aus

[1]) Knabenkopf mit der Binde geschmückt, von der Statue eines Siegers im Faustkampf. Griechisches Original im Stil und aus der Zeit des Polyklet und Phidias.

Polyklets Werkstatt, Schule oder Nachfolge durch das gemessene und bescheidene Wesen sowie durch die reine jugendliche Scham, die in den Gesichtszügen leise hervortritt, der wunderbare Zauber ethischer Anmut, der „αἰδώς“, des „decor“ [1]) ausgebreitet (Fig. 11—13). Der etwas ältere Athener Myron gilt als Meister in der Wiedergabe lebensvoll bewegter und geistig



Fig. 13. Bronzekopf in der k. Glyptothek zu München.

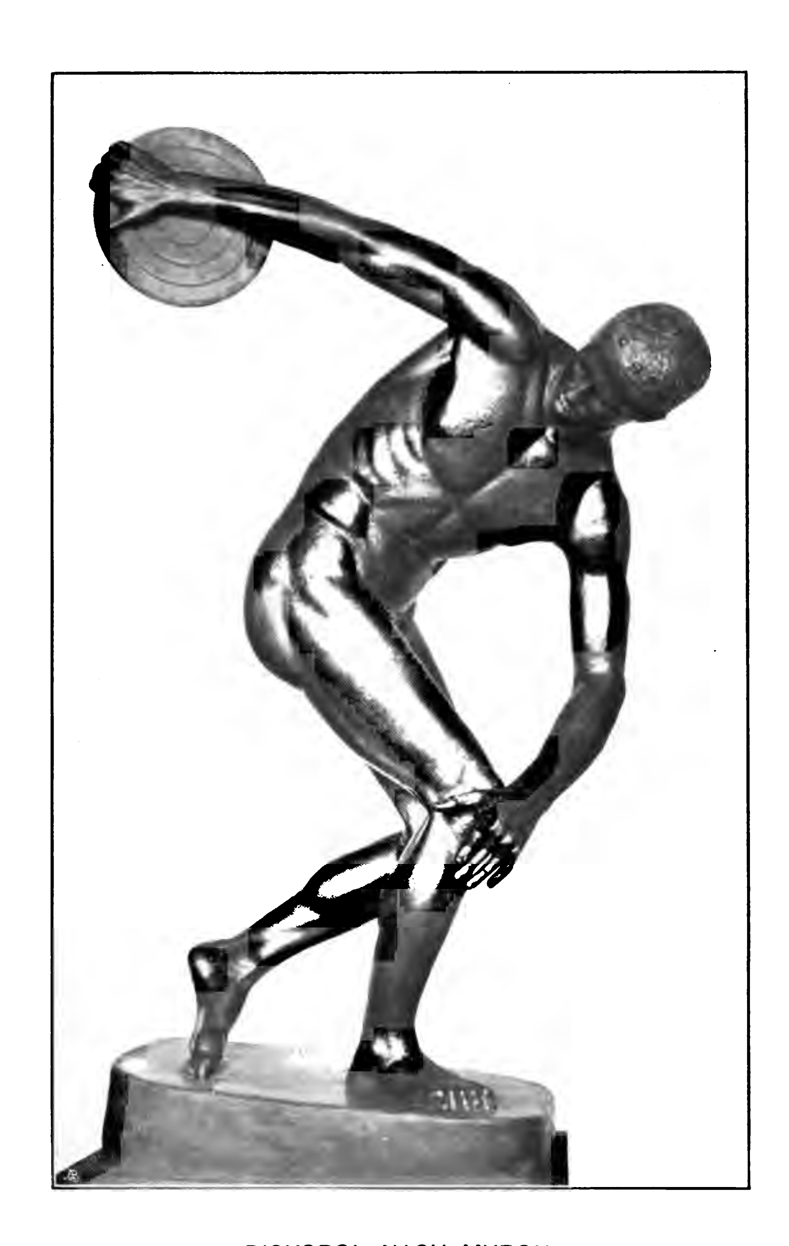
belebter Figuren, der Sikyonier Lysipp hat im Gegensatz zu der weitverzweigten und weithin wirksamen polykletischen Schule ein neues, schlankere Formen bezweckendes Proportionssystem des menschlichen Körpers zur Anwendung gebracht und als Gründer der naturalistischen Richtung für die Folgezeit große Bedeutung gewonnen („Apoxyomenos“, Taf. 29).

In völliger Nacktheit dargestellt, geben die gymnastisch

[1]) Vgl. Quintilian, institutio oratoria XII, 10, 7 f.

durchgebildeten Körper der schlanken Knaben und Jünglinge, der kräftigen Männer, die nicht getreu nach dem Leben als Porträts wiedergegeben, sondern zu dem erhabensten Ideal von Stärke und Schönheit umgestaltet und erhöht sind, in dieser Form das beste Zeugnis für die veredelnde Wirkung der maßvoll betriebenen Athletik ab. In der Menge der erhaltenen Typen lassen sich ungezwungen zwei Hauptgruppen unterscheiden: Der Athlet ist entweder in lebhafter Situation, in einem Kampfschema oder in ruhiger Stellung vor oder nach dem Kampfe dargestellt. Für erstere genügt es, an den rhythmisch vollendeten Diskobol nach Myron[1]) und an die beiden Ringer aus Bronze in Neapel zu erinnern, die in gebückter Haltung und mit vorgestreckten Händen den günstigen Augenblick zum Erfassen des Gegners erlauern (Nachbildungen von Siegerstatuen lysippischer Kunstrichtung), endlich auf die sinnreich und kunstvoll verschlungene Ringergruppe zu Florenz, eine Kopie nach einem Originale etwa der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts v. Chr., hinzuweisen, um die wechselvollen Motive der Situation, die glückliche Wahl des bezeichnenden Moments, die meisterhafte Rhythmik der Bewegung, die große Anschaulichkeit und Lebenswahrheit würdigen zu können. Häufiger vertreten und reicher an Motiven ist die letztere Gruppe: Der Sieger träufelt sich vor dem Kampfe aus dem Salbfläschchen Öl auf den Körper, um die Glieder für den Ringkampf geschmeidiger zu machen (sogenannter „Salber“ zu München nach einem attischen Werke des fünften Jahrhunderts v. Chr.); nach errungenem Erfolge legt ein anderer die Siegesbinde um das Haupt („Diadumenos“ nach Polyklet, Fig. 11) oder schabt sich das Öl und den Schmutz vom Körper („Apoxyomenos“ nach Lysipp, Taf. 29). In diesen Bildungen ist es die ruhige Stellung und Geschlossenheit der Figuren, oft auch das zurückhaltende Auftreten, der ernste und sinnende Ausdruck des Antlitzes, die den Betrachter vom künstlerischen Standpunkte aus befriedigen und zugleich sympathisch berühren. Erst etwa vom Ende des vierten vorchristlichen Jahrhunderts an, wohl teilweise unter dem Einflusse lysippischer Kunstrichtung und Schule wird die Persönlichkeit des Siegers in der Körper- und Gesichtsbildung stärker betont und genaue Wiedergabe der Natur in wachsendem Maße erstrebt. Ein in Olympia zutage gekommener Bronzekopf ist eine treffliche Probe aus den Anfängen dieser neuen

[1]) Tafel 28. Marmor, zusammengesetzt aus dem Körper des Exemplars im Vatikan und dem Kopf der Kopie im Palazzo Lancelotti zu Rom. Aufnahme nach dem bronzierten Abguß des Münchener Gipsmuseums.



DISKOBOL NACH MYRON

ABGUSS. MÜNCHEN, K. GIPSMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

realistischen Richtung. Indes als die ausgeprägteste Schöpfung derselben wird mit Recht die im Thermenmuseum zu Rom aufbewahrte Bronzestatue eines Faustkämpfers (Fig. 14), ein aus einem Lande griechischer Kultur entführtes Original vielleicht noch des dritten vorchristlichen Jahrhunderts, bezeichnet. Auf einem Felsen ruht nach errungenem Siege ein bärtiger, überaus kräftig gebildeter Faustkämpfer, dessen Vorderarme und größter Teil der Hände mit dem Schlagriemenzeug umwickelt sind, und blickt mit stolzer, höhnischer Miene nach aufwärts. Sein zerstoßenes Gesicht zeigt ebenso wie die breitgedrückten Ohren und die plattgeschlagene Nase die deutlichsten Spuren des bestandenen Kampfes. Nur durch die künstlerisch hervorragende Ausführung und die packende Wirkung der Darstellung kann der abstoßende Eindruck, den man beim Anblicke dieses rohen, berufsmäßigen Athleten erhält, gemildert werden. Das empfängliche und empfindsame Auge wird sich bald wieder jenen Kopien der Meisterwerke des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr., dem Diadumenos, Apoxyomenos u. a. m. zuwenden, in denen die griechische Athletik in ihrer edelsten Form verkörpert ist.

H. L. U.

TAFEL 29.

APOXYOMENOS.

MARMORSTATUE NACH LYSIPP IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Wohl selten hat die Entdeckung der römischen Kopie eines griechischen Meisterwerkes in der antiken Kunstgeschichte eine solche Wichtigkeit erlangt, als die 1849 in Trastevere zu Rom ans Tageslicht gekommene [1]) Nachbildung des bei Plinius dem Alteren [2]) unter dem griechischen Namen des Apoxyomenos erwähnten und unter dieser Bezeichnung bekannten Werkes des sikyonischen Erzgießers Lysipp. Wohl erhalten [3]), konnte die vortreffliche Kopie auf diesen Meister auf Grund der Nachrichten [4]) über das von ihm angewendete Proportionssystem des menschlichen Körpers mit größter Wahrscheinlichkeit sogleich nach dem

---

[1]) In den Trümmern eines umfangreichen Gebäudes aus der späteren Kaiserzeit, wahrscheinlich eines Bades, zu dessen Schmuck eine Athletenstatue geeignet erscheint.

[2]) Naturalis historia 34, 62; der lateinische Name „destringens se" ist ebenfalls von Plinius a. a. O. beigefügt.

[3]) Abgesehen von unbedeutenden Ergänzungen sind nur die Finger der rechten Hand mit dem fälschlich beigefügten Würfel erneuert.

[4]) Bei Plinius dem Älteren, naturalis historia 34, 65.

Funde zurückgeführt werden und bildet seitdem einen festen Ausgangspunkt für die Zuweisung anderer Werke in die lysippische Schule und Zeit[1]). Das verlorene Bronzeoriginal, dessen ursprüngliche Bestimmung und Aufstellungsort in einem Lande griechischer Kultur uns literarisch nicht überliefert sind, wird das Bildnis eines Wettkämpfers gewesen sein, der bei einem Festspiele im Ringkampfe oder Pankration den Sieg errungen hatte und zu dessen Ehrung die Statue an der Festesstätte selbst, vielleicht auch etwa im Gymnasium oder auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat geweiht war. Von Agrippa[2]) nach Rom übergeführt und der Darstellung entsprechend vor den von ihm erbauten, an das Pantheon sich anschließenden Thermen im Campus Martius aufgestellt, ist es dort allgemein bekannt und geschätzt worden; darum wurde es, als es Tiberius in die Gemächer seines Palastes entführt hatte, vom Volke bei Gelegenheit einer Theatervorstellung in echt südländischer Weise stürmisch zurückgefordert, so daß es der Kaiser an dem bezeichneten Platze wieder aufstellen ließ[3]).

Etwas über die Lebensgröße gebildet, steht in völliger Nacktheit ein jugendlicher, kräftig gebauter Athlet vor uns, der nach dem Kampfe das Öl[4]) und den Schmutz von dem rechten Arme mit dem festgehaltenen Schabeisen[5]) entfernt. Dies all-

---

[1]) Eine Bestätigung der ohnedies aus stilistischen Gründen schon gesicherten Vermutung ist jüngst durch einen zu Delphi bei Gelegenheit der französischen Grabungen gemachten Fund gewonnen worden: Teile von dereinst dort aufgestellten griechischen Marmorkopien einer Gruppe von Bronzestatuen, in denen Lysipp in Gemeinschaft mit anderen Künstlern die Familie des Daochos zu Pharsalos in Thessalien dargestellt hatte, zeigen nahe stilistische Verwandtschaft mit dem Apoxyomenos und zwar insbesondere die Statue des Pankratiasten Agias, deren zu Pharsalos geweihtes Bronzeoriginal als ein Werk des Lysipp selbst durch eine dort zutage gekommene Inschrift beglaubigt ist.

[2]) Hingewiesen sei auf sein Porträt, abgebildet in dieser Handausgabe Tafel 53.

[3]) Vgl. Plinius a. a. O. 34, 62.

[4]) Über die Sitte der Griechen, in der Palästra vor dem Ringkampfe den Körper mit Öl und Staub zu bestreichen, genügt es, auf die anschauliche und belehrende Darstellung bei Lucian, Anacharsis sive de exercitationibus 28 f. zu verweisen.

[5]) Dasselbe ist in der Abbildung nur teilweise und ganz undeutlich zu erkennen; es ist ein mit einem Griffe versehenes Gerät, das sichelförmig gebogen und an der Innenseite zum Zwecke der Aufnahme des Öles und Schmutzes ausgehöhlt ist. Der griechische Name ist στλεγγίς, aber auch ξυστρίς und ξύστρα. Von dem gleichen Stamme ist das Verbum ἀποξύειν („abschaben“) und die in die lateinische Sprache übergegangene statt „destringens se“ gebrauchte Partizipialform „ἀποξυόμενος“ („der sich Abschabende“) gebildet.



DER APOXYOMENOS DES LYSIPPOS

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

tägliche, der Palästra entlehnte Motiv, das auch von anderen bedeutenden Meistern, wie von Polyklet[1]) zur Darstellung gebracht wurde, hat Lysipp mit unerreichter Kunst wiedergegeben. Die hochaufgewachsene, elastische Gestalt mit überaus großem Unterkörper, breiter Brust, hohem Halse und auffallend kleinem Kopfe[2]) steht mit ziemlich weit auseinandergesetzten Füßen in scheinbarer Ruhe da, ruft aber infolge der Stellung der Beine und Arme die Vorstellung lebhafter Bewegung, eines Hin- und Herwiegens des ganzen Körpers hervor. Beim Anblicke derselben zweifelt man, ob die Geschmeidigkeit der Glieder, die feine Modellierung des Nackten, der reiche Wechsel des Muskelspiels oder die schlanke Proportionalität, die geschlossenen Umrisse[3]), die Rhythmik der Bewegung größere Bewunderung verdienen. Diese Vorzüge, die vor der Marmorstatue selbst oder deren Abgusse bei wechselndem Standpunkte erst in ihrem ganzen Umfange gewürdigt werden können, haben seit der Auffindung die stets wachsende Anerkennung der Kunstverständigen erlangt und sind für den ausübenden Künstler eine nie versiegende Quelle der Belehrung geblieben.

Über der Bewunderung des rhythmisch und harmonisch vollendeten Gesamtbildes wird allzuleicht die Betrachtung und Würdigung des Hauptes vernachlässigt, durch dessen Bildung der Meister eine neue Probe seines Könnens abgelegt und seine individuelle, Naturwahrheit und Realismus erstrebende Eigenart zum Ausdruck gebracht hat. Von der wirr durcheinander geworfenen Haarmasse bedeckt, ist der Kopf, in dem im Gegensatze zu älteren Athletenbildern die Porträtzüge des Dargestellten vielleicht schon ein wenig angedeutet sind, zum Zeichen der Ruhe nach bestandenem Kampfe leise nach abwärts gesenkt. Das Gesicht zeigt ein breites Oval, der untere Teil der Stirne tritt in naturalistischer Weise stark hervor. In dem sinnenden, fast melancholischen Antlitze, sowie dem geöffneten Munde ist starke innere Erregung veranschaulicht, wie sie im Ausdrucke anderer, auf die lysippische Schule und Zeit zurückgeführter Köpfe

---

[1]) Plinius a. a. O. 34, 55.

[2]) Vgl. die bereits angeführte Stelle des Plinius 34, 65.

[3]) Da die in der römischen Marmorkopie ursprünglich angebrachten und teilweise noch erhaltenen Stützen, welche zur Entlastung der vorgestreckten Arme aus statischem Grunde notwendig waren, ebenso wie der an der Rückseite des linken Beines befindliche Baumstamm in dem Bronzeoriginale gefehlt haben, war die Wirkung des Rundwerkes eine noch viel einheitlichere.

wiederkehrt[1]) und bei einem Athleten nach den Aufregungen des Wettkampfes wohlbegründet ist. So wird durch die Physiognomie des Antlitzes das Interesse des Betrachters aufs neue



Fig. 14. Bronzestatue eines Faustkämpfers. Rom, Thermenmuseum.

angeregt, das Verdienst des ganzen Werkes aber gesteigert, das auch abgesehen von der hohen künstlerischen Vollendung als Musterbild eines von Jugend auf durch methodische Übung gekräftigten und gestählten Körpers für die weitesten Kreise des Volkes unschätzbare Bedeutung gewinnt. H. L. U.

[1]) Die Gegenüberstellung mit dem Kopf des Hermes von Olympia (Taf. 21) veranschaulicht den tiefgehenden Unterschied zwischen praxitelischer und lysippischer Kunst in Formengebung und seelischem Ausdruck; auch die Vergleichung mit dem Kopf des Ares Ludovisi (Taf. 20), der den Stil des Skopas veranschaulicht, ist lehrreich.

VI. GRABMÄLER.

Neben den Heiligtümern der Gottheiten waren es die der Verstorbenen, d. h. waren es die Gräber, welche in der klassischen Zeit die plastische Kunst fast ausschließlich beschäftigten. Wir besitzen noch aus fast allen Perioden der antiken Kultur, von den ältesten Zeiten bis in die spätesten, plastisch verzierte Grabmäler.

Es lassen sich unter ihnen drei Reihen unterscheiden, die freilich vielfach ineinander übergehen und miteinander verbunden sind. Die eine geht aus von dem durch den Tod erhöhten Zustande des Verstorbenen, der den Überlebenden als höheres Wesen des Jenseits erscheint, dem Verehrung gebührt. Die andere und wichtigste Reihe will nur die Erinnerung festhalten an den Verstorbenen, dessen Bild in irgend einer mehr oder weniger charakteristischen Weise wiedergegeben wird. Die klassische Kunst begnügte sich dabei immer mit allgemeinen Umrissen und betonte das allgemein Menschliche gegenüber dem Individuellen. Immer gibt sie den Menschen in einem sein allgemeines Wesen charakterisierenden Zustandsbild, niemals in irgend einem einzelnen, vom Zufalle bedingten Momente des Lebens. Selbst individuelle, porträtmäßige Gesichtszüge der Personen werden erst in der späteren Zeit, etwa von der Alexanderepoche an, gewöhnlicher. — Die dritte Reihe der Grabmäler ist diejenige, welche nicht das Bild des Verstorbenen, sondern allerlei Bildwerk als Schmuck enthält; doch kann diese Gattung auch mit einer der vorigen verbunden sein. Der Schmuck wird zumeist aus dem Kreise der Heroensage gewählt; die Beziehungen zu dem Verstorbenen sind, wenn sie vorkommen, immer ganz allgemeine; sie deuten auf die Lieblingsbeschäftigung des Toten, wie Jagd und Krieg, oder auf den Todesfall im allgemeinen, wie Klagefrauen, Leichenzug, Leichen-

spiele u. dgl. Individuelle Darstellungen aus der persönlichen Lebensgeschichte des Verstorbenen werden niemals zum Grabesschmucke gewählt.

Die Formen der künstlerisch geschmückten Gräber der Alten sind überaus verschiedene gewesen. Man muß das eigentliche Grabmal, das über dem Grabe sich erhebt, unterscheiden von dem Grabe als Behälter des Verstorbenen. Unsere Tafeln geben Proben von beiden.

Künstlerisch reich verzierte Särge kennen wir schon aus dem sechsten Jahrhundert, aus der ionischen Stadt Klazomenae; sie sind mit Tieren und allerlei Kampfesbildern geschmückt. Aus der besten Zeit des freien Stiles besitzen wir nur geringe Reste von Holzsarkophagen, die dekorativ oder mit Bildwerk aus der Heldensage, wie dem Tode der Niobiden, geschmückt waren. Äußerst selten sind die Marmorsärge in dieser Epoche; doch ist ein vorzügliches Stück des vierten Jahrhunderts mit Amazonenkämpfen, und sind vor allem die herrlichen Sarkophage von Sidon erhalten, deren größter und vorzüglichster Tafel 32 bis 35 abgebildet ist. Überaus gewöhnlich wird die Sitte der reliefgeschmückten Marmorsärge in der römischen Kaiserzeit, aus der sie in Menge erhalten sind. Sie tragen zumeist mythologische Darstellungen; die Bilder aus dem Menschenleben haben immer allgemeinen Charakter. — Außer den Särgen wurden auch die Aschenurnen zuweilen mit Bildwerk geziert; es geschah dies indes in Griechenland nur vereinzelt, sehr häufig aber in Etrurien und Rom.

Die einfachste Gattung der eigentlichen Grabmäler über dem Grabe ist die der Stele, der in die Erde gerammten Steinplatte, die schon in der alten mykenischen Epoche mit Relief geschmückt zu werden pflegte. Im sechsten Jahrhundert war die schmale, hohe Stele, welche nur die aufrechte Figur des Verstorbenen in Lebensgröße enthielt, zumeist beliebt; Frauen wurden oft sitzend dargestellt. Nur durch die Figur einer Dienerin erweitert, zeigt diesen Typus die noch aus dem fünften Jahrhundert stammende schöne Stele der Hegeso, Tafel 31. Von den im vierten Jahrhundert in Athen beliebten Familienbildern gibt Tafel 30 ein gutes Beispiel. Der giebelförmige Abschluß, den diese Grabmäler haben, geht indes schon über den Typus der eigentlichen Stele hinaus und berührt sich mit einem anderen, der ein mehr oder weniger ädicula- oder tempelförmiges Mal über dem Grabe zeigt. Reiche, prunkvolle Grabmäler, wie sie namentlich in Kleinasien entstanden, haben geradezu die Tempelform gewählt. Eine andere Reihe von Grabmälern geht da-



ATTISCHES GRABRELIEF

ATHEN, NATIONALMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

gegen von der Idee eines Altares aus, der über dem Grabe sich erhebt; eine andere begnügt sich, den Grabhügel, die Aufschüttung des Grabtumulus, künstlerisch auszugestalten; doch bestanden diese verschiedenen Arten durchaus nicht zu allen Zeiten und an allen Orten. A. F.

TAFEL 30 UND 31.

ZWEI GRABRELIEFS VON ATHEN.

Auf einer Platte pentelischen Marmors von 1,45 Höhe und 0,85 Breite (Tafel 30) ist eine Gruppe von drei Figuren in Relief ausgehauen. Die rechte obere Ecke der Platte ist ergänzt. An beiden Seiten wird die Platte von schmalen Antenpfeilern eingefaßt. Oben lag über diesen ein giebelförmiger Abschluß, der in einem besonderen Blocke gearbeitet war und verloren ist. Auf dem Gesimse desselben stand die Inschrift, welche angab, wem das Grabmal galt.

Die Platte, jetzt im Zentralmuseum zu Athen, ist 1870 bei den Ausgrabungen am Dipylon zu Athen, nahe dem Kirchlein Agia Triada gefunden worden. Damals entdeckte man, unter tiefem Schutte vergraben, ein wunderbar wohl erhaltenes Stück der alten Nekropole vor dem großen Doppeltore, dem Dipylon zu Athen, aus welchem die heilige Straße nach Eleusis und die große Fahrstraße nach dem Piräus führte. Es war Sitte bei den Alten, die Grabmäler längs der Hauptstraße unmittelbar vor den Toren anzulegen. Die Athener scheinen indes selbst bei einem uns unbekannten Anlaß späterer Zeit jenes Stück der Gräberstadt zugeschüttet zu haben; man vermutet, daß dies etwa in der Zeit bald nach der Einnahme Athens durch Sulla geschah, und nimmt an, daß die Athener das Stück vor dem Tore freier Benutzung zurückgewinnen, aber auch die Grabstätten der Väter schonen wollten und deshalb den ganzen Platz mit Schutt auffüllen ließen. So hat sich eine Reihe der stattlichsten, schönsten Grabmäler aus der Blütezeit attischer Kunst noch unversehrt aufrecht stehend erhalten.

Zu den frühesten der erhaltenen bildlich verzierten Grabmäler an diesem Platze vor dem Dipylon gehört die schöne Stele der Hegeso, der Tochter des Proxenos, welche Tafel 31 abgebildet ist. Sie steht noch jetzt an ihrer ursprünglichen Stelle an der Gräberstraße aufrecht. Auch diese Platte ist an

beiden Seiten eingefaßt von Antenpfeilern, deren Kapitell aber viel sorgfältiger gearbeitet ist als an der anderen Stele. Darüber der giebelförmige Abschluß, auf welchem die Inschrift Ἡγησὼ Προξένο(υ) angebracht ist; die Schreibweise ο für ου gehört der älteren Zeit an. Auf einem Lehnstuhl von ebenso einfacher wie außerordentlich schöner Form, mit geschwungenen Beinen sitzt Hegeso in ionischem Chiton mit Halbärmeln und dem Mantel. Ihr Haar ist mit einem Tuche und Binden in zierlichster Weise geschmückt, und auf dem Hinterkopfe hängt ein dünner, feiner Schleier. Sie ist im Begriffe, aus dem Schmuckkästchen, das eine Dienerin ihr vorhält, einen Gegenstand, der nur durch Farbe angegeben war, der Haltung der Finger nach eine Halskette, zu nehmen. Sie blickt prüfend auf den Schmuck. Die Dienerin trägt ein von der Herrin ganz verschiedenes Kostüm; auch ist ihr Gesicht, obwohl schön, doch von minder edlen, vornehmen Zügen als das der Herrin. Ihr Haar ist ganz unter einer Haube verborgen, und sie trägt einen ungegürteten Chiton mit engen Ärmeln, der die Fremde, die Sklavin charakterisiert; auch sind ihre Füße in Schuhen versteckt, während die Herrin Sandalen an den auf einem zierlichen Schemel ruhenden Füßen trägt.

Der Stil weist dies köstliche Relief in die Zeit der Schule und Nachfolge des Phidias, in die Epoche des peloponnesischen Krieges. Die Köpfe haben viel Ähnlichkeit mit denen am Parthenonfriese; die dünn und wie feucht sich anschmiegende Gewandung weist auf die angegebene etwas jüngere Zeit.

Das Relief hat nur die Absicht, die Erinnerung festzuhalten an die edle, schöne Frau Hegeso, und das Mittel, das gewählt ward, ist, sie einfach darzustellen, wie sie in der Erinnerung lebte, zu Hause sitzend, mit Schmuck beschäftigt, von der Sklavin bedient. Nicht die Spur einer Andeutung des Todes, als Abschieds vom Leben, oder des Jenseits.

Die größere Stele, welche die Tafel 30 wiedergibt, stellt nicht eine Verstorbene allein, sondern eine Familienvereinigung dar. Sie gehört zu den im vierten Jahrhundert sehr üblichen Denkmälern, welche Familiengräber schmückten und den Einzelnen nicht allein, sondern im Vereine mit den geliebten Angehörigen darstellen. Auch diese Reliefs sind Erinnerungsbilder, bestimmt, das Gedächtnis an die in Liebe innig Verbundenen festzuhalten. Auch bei ihnen keine Spur einer Andeutung des Abschieds vom Leben.

Man hat diese Bildwerke vielfach mißverstanden. Den Anlaß dazu bot ein auf ihnen besonders beliebtes Motiv, der Hand-



GRABSTELE DER HEGESO

ATHEN, DIPYLON

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

schlag, den man ohne weiteres, moderner Auffassung folgend, als Zeichen des Abschieds mißverstand. Obwohl gleich die nächsten Fragen, wer denn Abschied nehme, wer dableibe, wer der Tote, wer die Überlebenden seien, in die größten Schwierigkeiten verwickeln und die falsche Fährte gleich erkennen lassen, so ist doch jene verkehrte Deutung bis heute sehr verbreitet. Sie beruht auf völligem Verkennen dessen, was die antiken Grabdenkmäler sind und wollen.

Der Handschlag bedeutet nicht Abschied, sondern ist nur ein Zeichen des innigen, unverbrüchlich treuen Zusammenhaltens der Familienglieder. Der Schatten des Todes, der auf diese Vereinigungen auf dem Grabmale fällt, läßt sich nur an einzelnen wehmütigen Bewegungen erkennen, die meist nur den im Hintergrunde stehenden Figuren geliehen sind.

Auf unserer Platte sehen wir eine sitzende und eine von rechts herantretende Frau im Handschlag vereint. Beide tragen den ionischen Chiton und den Mantel, an den Füßen Sandalen. Sie blicken sich treu und innig an. Immer ist wie hier das Zusammenhalten, Zusammenkommen, niemals ein Auseinandergehen dargestellt.

Im Hintergrunde steht, auf seinen Stab gelehnt, ein bärtiger Mann, der den Mantel in üblicher Weise auf der linken Schulter und um den Unterkörper gelegt trägt. In trübem Sinnen legt er die linke Hand an den Bart. Sein Kopf ist, wie dies auf den älteren Stelen fast immer der Fall ist, allgemein und nicht als Porträt gebildet; es ist ein kräftiger, schöner Männerkopf, ebenso wie die Frauen von typischer Schönheit sind.

Der Stil dieses Reliefs zeigt schon große Verschiedenheit von dem der Hegeso; am deutlichsten ist dies in den Köpfen und der Behandlung des Haares. Der große Zug, das abgeklärt Reine, Edle ist mit der stärkeren Stilisierung der Formen verschwunden; dafür sind Gesicht und Haar und Gewand freilich natürlicher und wahrer gebildet. Das Relief gehört der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts v. Chr. an. A. F.

TAFEL 32—35.

DER SOGENANNTE ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON IN KONSTANTINOPEL.

Im Frühling des Jahres 1887 stieß man in der Nekropole des alten Sidon (heute Saida) beim Suchen nach Bausteinen zufällig auf eine große unterirdische Grabanlage, die von der türkischen Regierung mit Umsicht und Vorsicht ausgegraben wurde; sie enthielt 17 Sarkophage, die in das kaiserliche Museum zu Konstantinopel verbracht wurden. Der größte und in der Ausschmückung reichste dieser Sarkophage ist derjenige, welchen man nach der Figur Alexanders d. Gr., die auf den Reliefs vorkommt, den Alexander-Sarkophag benannte.

Die Ansicht unserer Tafel 32 zeigt diesen Sarkophag gerade von der Vorderseite, während ihn die Tafel 33 etwas schräg von seiner Rückseite gesehen wiedergibt; diese letztere stand einst in der Grabkammer nahe ihrer Westwand. Man erkennt hier links noch in starker Verkürzung die nördliche Schmalseite des Sarges. Die Hauptseite war nach Osten, nach dem freien Raume der Grabkammer gekehrt; sie unterscheidet sich von der Rückseite durch eine sehr viel reichere Reliefdarstellung, die siebzehn menschliche Figuren und sechs Rosse enthält, während jene nur sieben Männer und fünf größere Tierfiguren aufweist. Indes die Feinheit und Sorgfalt der Ausführung ist auf allen Seiten die gleiche.

Durch den bei stattlicher Größe (die menschlichen Figuren der Hauptreliefs haben 58 cm Höhe) außerordentlichen Reichtum und durch die vollendete Schönheit des ornamentalen wie figürlichen Schmuckes, sowie durch die einzig dastehende Erhaltung, welche sich sogar auf die farbenprächtige Bemalung erstreckt, ist dieser Sarkophag eines der allerersten und bedeutendsten aller uns gebliebenen Werke der Antike.

Die ornamentale Verzierung des Sarkophages gehört dem ionischen Architekturstile an. Der eigentliche Körper des Sarges hat die Gestalt eines oben und unten reich mit ionischer Profilierung gezierten hölzernen Kastens mit Rahmenwerk und Füllung. Die letztere besteht aus den ziemlich hoch ausgearbeiteten Reliefs. Der Deckel des Kastens hat die Gestalt eines Tempelgiebels mit ionischem Gebälk. Unter dem Zahnschnitt läuft ein Fries mit reizend natürlich gebildetem Weinlaub. Dieses naturalistische Ornament war zur Zeit der Entstehung des Sarkophages noch etwas Neues; später finden wir es an



DER SOG. ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON. VORDERSEITE

KONSTANTINOPEL, KAISERL. MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

mancherlei Geräten öfter. Die Simai ist mit dreifach gehörnten Löwenköpfen geziert, die dem Typus des persischen Löwengreifs angehören. Dieser Greifentypus ward in Griechenland als speziell persisch empfunden; in ganzer Figur erscheinen diese Löwengreife zu den Seiten der Palmette der beiden Giebelfirstakroterien, sowie gemalt auf der Satteldecke des Persers der nördlichen Schmalseite. Als Eckakroterien fungieren gelagerte Löwen. Als Stirnziegelschmuck dienen an den Langseiten weibliche Köpfe mit schilfblattartiger Bekrönung, die sich an eine in gewissen Kulten übliche Tracht von Tänzerinnen anzuschließen scheint. Dieselben Köpfe kehren oben als Firstakroterien wieder; doch wechselten sie hier ab mit Adlern, die weggebrochen und bis auf geringe Reste verloren sind.



Fig. 15. Perserkopf.

Das Ganze ist aus zwei gewaltigen Blöcken pentelischen Marmors gearbeitet.

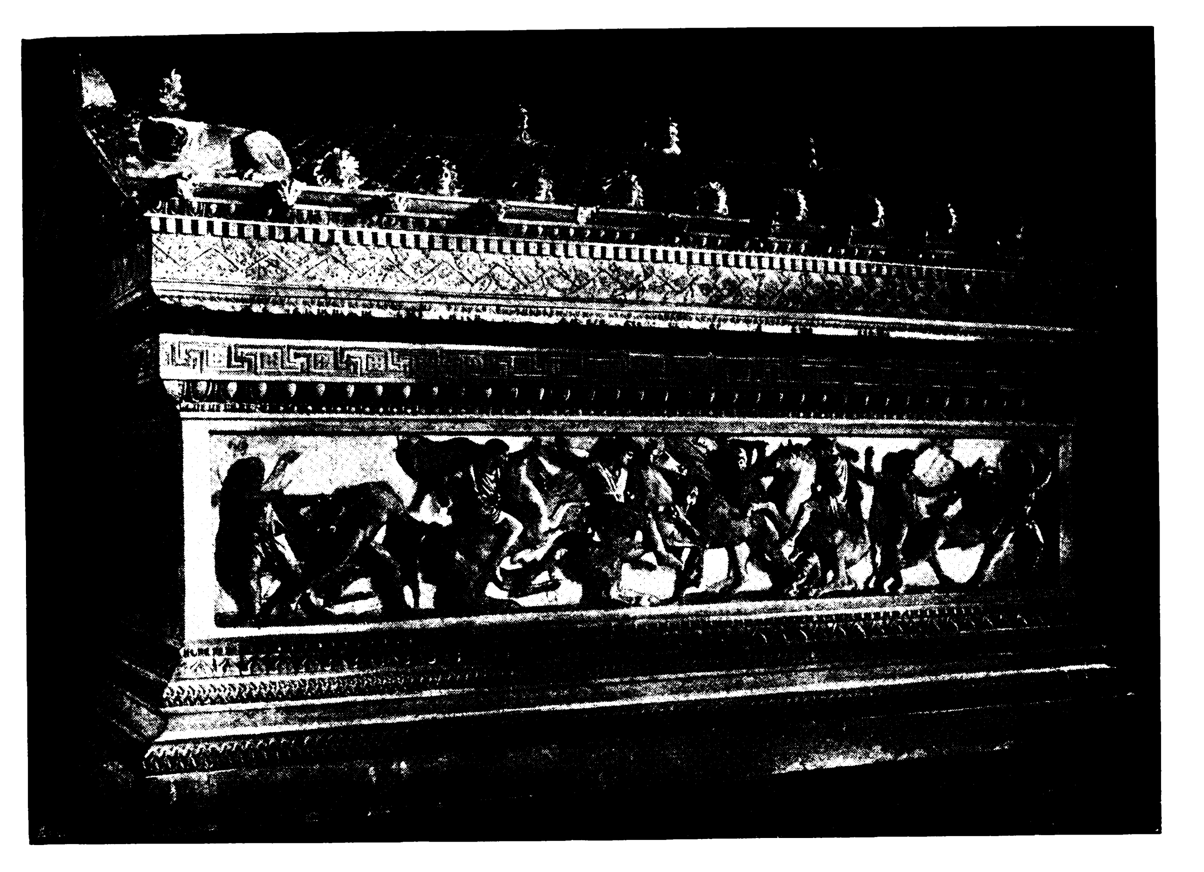
Das Relief der Rückseite, Tafel 33 (und die Hauptgruppe größer auf Taf. 35) zeigt eine Löwenjagd, an welcher sowohl griechisch, als persisch gekleidete Männer teilnehmen. In der Mitte wird ein durch Kleidung wie Gesichtstypus (s. obenstehende Abbildung des Kopfes, Fig. 15) als Perser charakterisierter Reiter von einem Löwen angefallen. Der Löwe, der nach einer in der griechischen Kunst häufigen nicht ganz natürlichen hundeartigen Weise gebildet ist, hat sich auf das Roß des Reiters gestürzt und zerfleischt dessen Brust. Der Perser zückt die Lanze gegen das Tier. Diese Lanze war von Metall gearbeitet und besonders angesetzt; sie ist mit allen anderen metallischen Zutaten (Waffen, Gürtelschließen u. a.) verloren gegangen. Dem bedrängten Perser kommen fünf andere Männer zur Hilfe; zunächst ein Perser zu Fuß, der mit dem Beile nach dem Löwen ausholt. Die persische Tracht



Fig. 16. Kopf Alexanders d. Gr.

ist hier wie bei dem Reiter sehr deutlich; sie besteht aus bunten, engen Beinkleidern, ebenfalls buntem Rock mit engen Ärmeln und einem Überwurf, der ebenfalls mit Ärmeln ausgestattet ist, die aber nicht angezogen sind; es ist der Kandys, der frei im Rücken flattert, und dessen Armel nur bei der Parade vor dem Könige angezogen wurden (vgl. Xenophon, Cyropaed. 8, 3, 10). Der Kopf ist bedeckt von der weichen Tiara, die auch das Untergesicht fast bis zur Nase bedeckt. Dem Perser eilen ferner zu Hilfe zwei griechisch gekleidete jugendliche Reiter mit (jetzt fehlenden) Lanzen; sie tragen kurzen Chiton und Chlamys; der linke hat enge Ärmel am Chiton; im kurzen Haare trägt er eine Binde, wodurch er von dem anderen unterschieden wird; sein Kopf ist voll Energie und Kraft, aber ohne eigentlich individuelle Porträtzüge (siehe beistehend Fig. 16); er hat vielmehr die typischen Züge, welche die attische Kunst des vierten Jahrhunderts den Athleten und dem jugendlichen Herakles gibt. Insbesondere kann von einer Ähnlichkeit mit den individuellen Zügen sicherer Porträts Alexanders d. Gr. nicht die Rede sein; der Haarwuchs ist sogar vollständig verschieden von jenen und vielmehr der typische der Athleten und des Herakles.

Dennoch ist es höchst wahrscheinlich, daß in diesem Reiter links von dem vornehmen Perser Alexander d. Gr. zu erkennen ist; und zwar deshalb, weil er auf der Hauptseite des Sarkophages (Tafel 31) erkannt werden muß in einer Gestalt, deren Gesicht ebensowenig Porträtähnlichkeit mit Alexander hat, die aber durch das Löwenkopffell auf dem Haupte und durch die Handlung unzweideutig als Alexander charakterisiert ist. Dort ist eine große Schlacht zwischen Persern und Makedonen dargestellt und Alexander durch die Löwenhaut unzweifelhaft (der Kopf umstehend Fig. 17). Diese läßt aber auch erkennen,



DER SOG. ALEXANDERSARKOPHAG VON SIDON. RÜCKSEITE

KONSTANTINOPEL, KAISERL. MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

woher der Künstler seine ganze Vorstellung vom Äußeren des großen Königs hatte: nicht von den wirklichen Porträts — sonst hätte er niemals ein so unähnliches allgemeines Bild gegeben —, sondern lediglich von den Münzen Alexanders mit dem jugendlichen Herakleskopfe. Daß dieser in späterer hellenistischer Zeit als Bildnis Alexanders angesehen wurde, wußten wir bereits; daß dieser populäre Irrtum aber in die Alexanderzeit selbst zurückgeht, lehrt unser Sarkophag. Der Herakleskopf der Münzen war nicht im mindesten als Porträt Alexanders beabsichtigt, sondern stellt nichts als die normale Weiterbildung des Heraklestypus in der Alexanderzeit dar; nur durch Mißverständnis sah man das Bild des Königs darin, von dem man wußte, daß er sich gerne mit Herakles identifizierte und mit Löwenfell und Keule auftrat (Ephippos bei Athenaeus, deipnosoph. 12, p. 537 f.).



Fig. 17. Kopf Alexanders d. Gr.

Die Tatsache, daß der Künstler des Sarkophages keine wirklichen Bildnisse Alexanders gekannt und nur das vermeintliche der Münzen benutzt hat, ist auch wichtig, indem sie zeigt, daß man sicher auf falschem Wege war, wenn man, wie bisher allgemein geschehen, den Künstler im Kreise des Lysippos von Sikyon suchte und nur zwischen



Fig. 18. Perserkopf.

dessen beiden Hauptschülern Euthykrates und Eutychides schwanken zu dürfen vermeinte. Die Künstler aus Lysippos' Kreise waren natürlich mit dem wirklichen Porträt Alexanders, das ja ein Hauptgegenstand von Lysippos' Kunst war, aufs genaueste vertraut. Es kommt hinzu, daß der Auftrag, eine dekorative Arbeit zu liefern, wie sie unser Sarkophag darstellt, ganz außerhalb des Kreises der Tätigkeit des Lysippos und seiner Schule lag, die nur den vornehmen Erzguß pflegte. Dagegen waren die attischen Ateliers eben für derartige Aufträge eingerichtet. Da nun auch das Material unseres Sarkophages attischer Marmor ist, kann kaum bezweifelt werden, daß auch der Künstler der attischen Schule angehörte. Der Stil der Bildwerke aber bestätigt diese Annahme aufs entschiedenste. Sowohl dieErfindung der Motive, als die Ausführung des einzelnen, insbesondere des Gewandes und der Köpfe, zeigt den Künstler als unmittelbarenNachfolger jener attischen Meister, welche das Grabmal des Königs Maussollos zu Halikarnaß mit ihren Marmorwerken geschmückt hatten. Indes muß man sich wohl hüten, an einen der großen Namen selbst zu denken; einem Leochares z. B., der Alexander selbst porträtiert hat, dürfte man die Alexanderbildung unseres Sarkophages niemals zuschreiben.

Im Museum zu Wien befindet sich ein in der Arbeit sehr verwandter Sarkophag mit Amazonendarstellungen, der aus demselben attischen Künstlerkreise herstammen muß wie der große sidonische; indem man fälschlich annahm, daß der Marmor des Wiener Sarkophages peloponnesischer Herkunft sei, glaubte man darin eine Stütze für die Annahme gleichen Ursprungs des Alexandersarkophages zu haben. Allein jener Wiener Sarg stammt, wie neuerdings nachgewiesen ward, aus Soloi auf Kypros, und der Marmor desselben ist nicht peloponnesisch, sondern vielmehr pentelisch wie der des sidonischen. Es war derselbe mit Aufträgen für den Osten beschäftigte attische Künstlerkreis, dem beide Werke entsprangen.

Doch fahren wir fort in Betrachtungen der Jagdscene des sidonischen Sarkophages.

Der andere Reiter in kurzem Chiton und Chlamys, der auf dem Jagdbilde von rechts heransprengt, muß einer der Genossen Alexanders sein; ihn bestimmt Hephästion oder, wie man neuestens wollte, Krateros zu nennen, ist schon zu weit gegangen, da der Künstler die Figur nicht weiter individualisiert hat; er hat ihr einen Kopf von ganz allgemeinem, kräftigem, athletenartigem Typus gegeben, denselben, den er bei dem rechts folgenden Jüngling verwendet hat.





KAMPFGRUPPEN

VON DER VORDERSEITE DES ALEXANDERSARKOPHAGES

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Die zwei Figuren am linken Ende des Bildes stehen noch mit der Hauptscene in Verbindung; hinter Alexander eilt ein nackter Mann zur Hilfe herbei, der nur über dem linken Arm ein Gewandstück hängen hat. Der Moment des eiligen Laufes ist ganz vortrefflich erfaßt. Nicht minder ausgezeichnet in der Bewegung ist der folgende, im Zurückweichen den Bogen abschießende Perser; die Linke hielt den Bogen, die Rechte zog die Sehne an. Die Ärmel des Kandys flattern im Rücken empor. Auch am rechten Ende ist ein Grieche und ein Perser dargestellt, doch ohne Beziehung zur Hauptscene; es ist hier ein selbständiges kleines Bild der Erlegung eines Hirsches gegeben. Der Hirsch wird von dem nur mit der Chlamys bekleideten griechischen Jüngling mit der Linken am Geweih gepackt und mit der verlorenen Lanze in der Rechten bedroht; die Bewegung hat entschieden mehr Schönheit und Schwung als Wahrscheinlichkeit. Der Perser schwingt die Axt ähnlich wie der hinter dem Löwen stehende. Seine nach rechts ausweichende Bewegung entspricht genau der des bogenschießenden Persers am anderen Ende, eine Symmetrie, welche dem ganzen Bilde einen wohltuenden Abschluß gibt. Drei Jagdhunde, von denen einer den Löwen in das Hinterbein beißt, vervollständigen das lebendige Bild einer Jagd, in der Alexander d. Gr. mit den Seinen als Genosse eines persischen Großen erscheint.

Die menschlichen wie tierischen Figuren sind von gleicher Feinheit und Vollendung der Ausführung; die Köpfe zeigen leidenschaftliche Erregung. Die Wirkung wird bedeutend unterstützt durch die Bemalung, die noch fast vollständig erhalten ist. Sie erstreckt sich namentlich auf die ganzen Gewänder, dann die Haare, die Augen nebst Brauen und Wimpern, sowie die Lippen; dagegen war das Fleisch nicht bemalt, sondern nur leicht getönt. Es sind sechs Farben verwendet, Violett, Purpur, Rot, Braunrot, Gelb und Blau. Besonders wirkungsvoll ist die Bemalung der Augen, durch welche der Künstler eine außerordentliche Kraft und Intensität des Blickes erreicht hat (Fig. 19). Man erkennt an diesem Beispiele, wie ungeheuer viel wir dadurch verloren haben, daß die Bemalung der antiken Marmorwerke in der Regel verschwunden ist.

Die Hauptseite des Sarkophages stellt eine große Schlacht zwischen Persern und Makedonen dar (zwei Hauptgruppen auf Taf. 34), in welcher Alexander nebst zwei Genossen zu Pferd die beiden Ecken und die Mitte heraussheben. Die Fülle der Figuren, die zum Teil in drei Gründen hintereinander angeordnet sind, gibt das Gewühl der Schlacht vortrefflich wieder.

Das Relief erreicht hier eine damals durchaus neue malerische Vertiefung des Grundes.

Während die Rückseite in den hergebrachten Formen des Friesreliefs gehalten ist, wird hier etwas völlig Neues geleistet.



Fig. 19. Perserkopf.

Die Figur Alexanders zur Linken mit dem Löwenfell haben wir bereits besprochen. Mit der (fehlenden) Lanze stieß er nach einem vornehmen Perser, dessen Roß auf die Vorderbeine gestürzt ist, der sich aber mit der Waffe in der erhobenen Rechten noch zur Wehre setzt (den Kopf dieses Persers gibt Fig. 18). Die Gruppe kehrt ähnlich wieder auf einem berühmten Mosaik aus Pompeji, das kopiert ist nach einem Gemälde der Alexanderzeit. Der Vergleich zeigt aber, daß der Sarkophag-

LÖWENJAGD. HAUPTGRUPPE VON DER RÜCKSEITE DES ALEXANDERSARKOPHAGES

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

künstler die Scene, die ihm bekannt gewesen sein muß, des individuellen Charakters entkleidet hat. Überhaupt ist der Sarkophag in allem verallgemeinert und idealisiert gegenüber der bis in das geringste Detail gehenden historischen Treue des in dem Mosaik kopierten Gemäldes.

Nach rechtshin folgt die schöne Gruppe eines Zweikampfs zwischen einem Perser und einem Makedonen. Hinter letzterem schießt ein Perser den Bogen ab in der Richtung nach Alexander. Im Vordergrunde fleht ein Perser um Gnade vor einem berittenen Makedonen, in dessen allgemein gehaltenem, jugendlichem Kopf man mit Unrecht Porträtzüge — des Philotas, Hephaistion oder Krateros — hat sehen wollen. Einem galoppierenden Perser fällt ein fast nackter Grieche in die Zügel — die Nacktheit wieder ein sprechender Beweis für den verallgemeinerten heroisierten Charakter der Scene —, während im Vordergrunde ein Perser den Bogen abschießt nach rechts, wo vom Ende her ein Makedone mit sehr entschlossenen Zügen und in voller Rüstung heranreitet. Dazwischen die schöne Gruppe, wie ein Perser zu Fuß den verwundet vom Pferde sinkenden Genossen auffängt. Außer den genannten Figuren sieht man noch am Boden vier gefallene Perser und einen toten nackten Griechen liegen.

Die Schmalseiten des Sarkophages sind wieder in der einfacheren Art der Rückseite komponiert. Sie wiederholen dieselben Themata, die dort erscheinen, nur mit Weglassung Alexanders und alleiniger Hervorhebung der Perser. Die nördliche Schmalseite zeigt wieder einen Kampf von Persern und Makedonen; ein vornehmer Perser zu Roß bildet die Mitte; die Makedonen oder Griechen sind auch hier wieder, der Wirklichkeit entgegen, aber dem gewöhnlichen idealisierenden heroischen Stile entsprechend, nackt gebildet.

Die südliche Schmalseite stellt wieder eine Jagd dar, in welcher die Perser aber allein sind; das gejagte Tier ist ein Panther. Auch die beiden Giebel zeigen Reliefs; einerseits den Kampf von Persern und Griechen (man hat auch hier Alexander erkennen wollen, aber offenbar mit Unrecht); anderseits einen Kampf zwischen griechisch bekleideten Männern, vermutlich Makedonen und Griechen.

In der letzterwähnten Scene hat man alle möglichen Mordtaten der Alexander- und Diadochenzeit illustriert sehen wollen; allein auch die Erklärung der übrigen Bilder hat sich bisher nach unserer Meinung auf durchaus falscher Bahn bewegt, von der irrigen Voraussetzung ausgehend, es müßten die Bilder

bestimmte einzelne Vorgänge aus dem Leben derjenigen Person darstellen, für welche der Sarg bestimmt war. In dieser Annahme befangen, haben sich bisher sämtliche Erklärer bemüht, die Personen der Bilder möglichst alle mit historischen Namen zu belegen.

So wollte eine der jüngsten Deutungen mit größter Bestimmtheit den Griechen Laomedon von Mitylene als „Grabherrn" erkennen, der von dem Künstler aber bald in persisches Kostüm verkleidet und mit Schnurrbart ausgestattet, bald in makedonischer Tracht mit glattrasiertem Gesichte dargestellt worden wäre! Ja eine so genaue Illustration des Lebenslaufs dieses Laomedon vermeinte man hier zu erkennen, daß man den Sarkophag geradezu als „neue historische Quelle" für Einzelheiten der Diadochengeschichte bezeichnete. Eine andere Deutung jüngster Zeit sieht in dem „Grabherrn" Kophen, Sohn des Artabazos, einen vornehmen Perser und glaubt die Sarkophagbilder als genaue Illustrationen aus dem Leben eben dieses Mannes ansehen zu dürfen. All dies sind wertlose Phantasien, hervorgegangen aus einem völligen Verkennen des künstlerischen Wesens unseres Denkmals.

Wir haben bemerkt, daß an den beiden Langseiten Alexander d. Gr. dargestellt ist. Diese unmittelbar nach der Entdeckung schon gefundene Benennung ist, wie wir glauben, die einzige, die wirklich gerechtfertigt ist. Alle anderen Personen sind nicht nur für uns, sondern waren wahrscheinlich auch für den Künstler schon namenlos.

Die Anwesenheit Alexanders macht die Reliefs allerdings zu historischen; allein sie sind historisch in einem sehr beschränkten, aber echt antiken griechischen, einem allgemeinen weiten idealen Sinne. Alexander ist das einzige wirkliche Individuum, das hier erscheint, er, der schon den Zeitgenossen himmelhoch und göttergleich erhaben erschien; ihm gegenüber sind alle anderen nur Vertreter von Menschenklassen, keine Persönlichkeiten mit Namen. Vergeblich wird man sich bemühen, die große Schlacht genau zu bestimmen als die von Issos oder Arbela und die Makedonen und Perser einzeln zu benennen und in einem von ihnen den „Grabherrn" zu erkennen; der Künstler wollte ja nur eine Schlacht Alexanders gegen die Perser in echt hellenischer, allgemeiner Weise darstellen. Das Jagdbild zeigt Alexander nach der Besiegung Persiens: er verkehrt freundschaftlich mit den persischen Großen und nimmt an ihren Jagden teil: auch dieses Bild von typischem, allgemeinem Gehalt. Das Jagdleben der persischen Vornehmen,

die Kämpfe der Perser mit den Makedonen und Griechen, sowie die Kämpfe der Makedonen und der Griechen untereinander — dies schildern die übrigen kleinen Bilder — ein lebendiges Zeitgemälde, aber mit typischen, nicht individuellen Figuren, daher auch mit typischen Motiven und selbst mit Einmischung des ganz unhistorischen heroischen Kostüms.

Würde der Sarkophag wirklich, wie man in gänzlicher Verkennung der Eigenart griechischer Kunst gemeint hat, einzelne auf Tag und Stunde bestimmbare Momente illustrieren, so würde er aus allem herausfallen, was wir von griechischer Gräberkunst wissen; erst wenn das Historische in den Bereich des Typischen, Allgemeinen gehoben ist, gliedert sich auch dieser Sarkophag als verständliches Glied in die Kette des uns Bekannten.

Die Bilder zeigen unzweideutig, daß das Ziel des Künstlers nicht die Schilderung der Griechen oder Makedonen, sondern die der edlen Perser der Alexanderzeit in Jagd und Krieg war. Damit stimmt der ornamentale Schmuck des Sarges überein, der, wie wir sehen, eine so starke Verwendung von dem persischen Greife macht. Und damit stimmt endlich vor allem die aus dem Orte der Auffindung zu erschließende Bestimmung des Sarkophages.

Diese letztere ist freilich Gegenstand einer lebhaften Kontroverse geworden. Anfangs vermutete man sogar, der Sarg sei für Alexander d. Gr. selbst bestimmt gewesen; dann setzte man dafür einen der makedonischen Generale ein, wie Parmenion oder Perdikkas, oder einen Statthalter Syriens, ferner einen der vornehmen Perser, wie Artabazos oder Mazaios, indem man annahm, der Sarkophag sei anderswohin, etwa nach Ägypten oder Babylonien, bestimmt gewesen und nur durch irgend einen Zufall, durch Raub oder Kauf, an die Stelle der Auffindung in die Gruft zu Sidon gekommen. Diese Annahme, obwohl sie noch neuestens in der großen französischen Publikation des Fundes verteidigt wird, ist gänzlich willkürlich und haltlos. Alle Tatsachen weisen vielmehr darauf hin, daß der Sarkophag für die Stelle gearbeitet ist, an welcher er gefunden ward.

Der Sarg stand in einer geräumigen Grabkammer zusammen mit drei anderen, die offenbar aus denselben Künstlerhänden hervorgingen wie der große und mit ihm zugleich aufgestellt wurden; sie sind nur ornamental verziert; der reizende Weinlaubfries erscheint auch an ihnen. An zweien finden sich phönikische Buchstaben als Versatzmarken für Deckel und Sarg; sie zeigen, daß die Ausführung der Särge gemeinsam und am

Orte vorging, wo die attischen Meister sich phönikischer Steinmetzen für die untergeordneten Arbeiten bedienten. Die wunderbare Erhaltung der Särge ist ohnedies kaum anders zu erklären, als daß sie frisch aus der Werkstatt am Orte in die Gruft kamen. Die Grabkammer ist die jüngste in einer größeren Anlage von sieben Kammern, die von einem Schachte ausgehen; die successive Anlage dieser Kammern läßt sich noch deutlich verfolgen; mit ihr im vollkommenen Einklang steht die aus dem Stil zu erschließende Folge der darin befindlichen siebzehn Sarkophage. Die ganze Anlage ist gemacht mit sorgfältiger Berücksichtigung und Schonung eines unmittelbar benachbarten älteren Grabes, dessen Sarg eine Inschrift enthielt, die den sidonischen König Tabnit nennt, der an das Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr. zu setzen ist. Die Gräber liegen zusammen auf einem Familiengrundstück; nach der Inschrift des ältesten ist es die Gruft der Könige von Sidon; der Mangel der Inschriften an den anderen Särgen kann nicht als Gegengrund angeführt werden, da sie jünger sind, und die Sitte, die Inschrift an den unterirdischen Särgen anzubringen, abgekommen sein wird. Noch weniger Gewicht ist auf den Mangel goldener Diademe zu legen; das Goldband im Grabe des Tabnit ist kein königliches Emblem, sondern ein in jener Zeit allgemeiner, später abgekommener Schmuck, der ähnlich in vielen nicht königlichen älteren Gräbern vorkommt; übrigens hat das älteste Grab der großen Anlage (17) auch noch ein solches Goldband enthalten. Auch der sogenannte Alexandersarkophag ist demnach als der eines sidonischen Königs anzusehen; er ist mit den drei kleineren gleichzeitigen Särgen der jüngste und letzte in der Reihe; er wird dem letzten sidonischen König der heimischen Familie, dem Abdalonymos, gehören. Diese von einem deutschen Gelehrten aufgestellte und mit Glück verteidigte Annahme hat die größte Wahrscheinlichkeit für sich. Wenn man neuerdings gemeint hat, in einem auf dem Boden der Grabkammer gefundenen, aus numismatischen Gründen in die Zeit um 230—217 zu datierenden Didrachmon des Ptolemaios Soter eine Zeitbestimmung für die Aufstellung des Sarges zu besitzen — der dann einem reichen sidonischen Kaufherrn zugeschrieben wird, der ihn antiquarisch erschachert hätte — so war dies ein Irrtum; denn jene Münze kann immer nur einen terminus ante quem abgeben; da die Grabkammer nach ihrer Anlage sicher wenigstens von Grabräubern besucht worden ist, so kann jener Fund durchaus nicht befremden. Abdalonymos ist auf Geheiß Alexanders durch Hephaistion auf den Thron der Väter gesetzt worden, um 333 v. Chr.; wir

wissen sonst von ihm nur, daß er einmal feinen Parfüm (μύρον) an Alexander gesendet hat. Große Taten hatte er sicher nicht aufzuweisen. Es war ein Irrtum, aus der oben charakterisierten falschen Voraussetzung entsprungen, wenn man gemeint hat, Scenen aus seinem Leben auf dem Sarkophage zu erkennen. Er selbst kommt gewiß gar nicht vor auf den Bildern, die ein anderes höheres, allgemeineres Ziel verfolgen. Auch haben wir bereits bemerkt, daß die dargestellten Orientalen den Kopftypen wie der Tracht nach keine Semiten, sondern reine Perser sind. Die Adelsklasse aber, um so zu sprechen, in welche der sidonische König sich rechnen mußte, war die der persischen Großen, der Umgebung des Großkönigs, in welcher seine Vorgänger zum Teil einer hohen Stellung gewürdigt worden waren. Diese Klasse in den Verhältnissen zu schildern, welche die Eroberung Alexanders bedingte, dies war die dem griechischen Künstler zunächst gestellte Aufgabe. Der sidonische Fürst erhielt damit einen zwar nicht individuell persönlichen, aber einen vornehmen Grabesschmuck, der die Klasse wohl charakterisierte, zu welcher er sich rechnen zu dürfen stolz war. Indem diese aber damals von Alexander gleich ihrer Sonne das Licht empfing, so konnte die Gestalt dieses Helden den Bildern nicht fehlen[1]).

Indem der sidonische König einen Griechen mit seinem Grabmale beauftragte, folgte er nur der Tradition des Hauses. Die Funde haben gezeigt, daß seine Vorfahren nicht anders als die vornehmen Phöniker überhaupt schon seit dem fünften Jahrhundert sich für ihre Grabmäler an Griechen gewendet haben, die längere Zeit zwar noch die ägyptische Sargform nachahmen mußten, dann aber frei die eigenen griechischen Formen anwenden durften.

Der Künstler hat die Aufgabe in echt griechischem Sinne gelöst; unbekümmert um Kleines und Persönliches, nur das Große und Allgemeine im Auge, hat er gleichsam die Idee der Geschichte seiner Zeit, gesehen vom Standpunkte eines Großen des von Alexander besiegten, Alexander willig als Herrn erkennenden Ostens gegeben.

Wir wissen nicht, wann Abdalonymos starb. Die äußerst unruhigen historischen Verhältnisse in Syrien, ferner der Stil

---

[1]) Und in diese konnte auch an nebensächlicher Stelle eines aufgenommen werden, das die Kämpfe der Griechen und Makedonen unter einander schilderte (die oben Seite 99 erwähnte sog. Mordscene), und das dem Künstler zur Vervollständigung des allgemeinen Zeitbildes (vgl. S. 101) passend erscheinen mochte.

der Bildwerke und das ohne Kenntnis des wirklichen Porträts Alexanders gearbeitete Bild desselben, endlich der Inhalt der Reliefs, die nur mit Unrecht auf Diadochenkämpfe bezogen worden sind, die sich vielmehr ganz aus den Verhältnissen der Alexanderzeit selbst erklären, sprechen für eine relativ frühe Datierung des Sarkophages, der demnach vielleicht selbst noch zu Lebzeiten Alexanders entstanden ist. A. F.

VII. STATUARISCHE GRUPPEN.

Die griechische Rundplastik hat im vierten Jahrhundert v. Chr. und in erhöhtem Maße in der hellenistischen Zeit eine bedeutende stoffliche Erweiterung gewonnen. Während sie in den älteren Epochen abgesehen von vereinzelten Ausnahmen unmittelbar an die Religion, das öffentliche Leben, den Grabeskult geknüpft war, erwuchsen ihr in den aufblühenden Handelsstädten Kleinasiens und der Inseln, sowie in den Residenzen hellenistischer Fürsten durch die statuarische Ausschmückung der Paläste, öffentlichen Plätze und Gebäude, ausgedehnten Parkanlagen, prächtigen tempelartigen Grabdenkmäler völlig neue Aufgaben, oder es wurden dort die alten Aufgaben wenigstens in veränderter, erweiterter Gestalt gelöst. So erklärt sich die Entstehung zahlreicher, teilweise rein dekorativer Rundwerke, die entweder in der freien Natur aufgestellt oder zu einer baulichen Anlage in Beziehung standen. Die Stoffe derselben waren teils dem reinen Genre oder dem bacchischen, erotischen, neptunischen Götterkreise, teils der in der Malerei und Reliefkunst schon lange vorher bearbeiteten Heroensage entnommen, welche durch die ältere epische Poesie und das Drama lebendig geblieben war und in der gleichzeitigen Dichtung behandelt oder umgestaltet wurde. Da derartige statuarische Rundwerke dem Kunstgeschmacke der Römer entsprachen und als Zierden der Villen und Gärten reicher Privaten, der öffentlichen Gebäude, wie der Thermen und Theater, sich eigneten, sind Originale aus Ländern griechischer Kultur nach Rom entführt oder dort die Vorbilder kopiert worden, so daß eine verhältnismäßig große Anzahl von Werken dieser Kunstrichtung erhalten ist. Die dargestellten Sagen erforderten meistens die Bildung lebhaft bewegter Gruppen, in denen sich gewaltiger dramatischer Affekt kundgibt. Die Vereinigung zweier oder mehrerer lebender Wesen in bestimmter Situation und Handlung ist zwar schon in der archaischen Rundplastik, aber nur durch Aneinanderreihung oder Gegenüberstellung, durch lose Berührung wiedergegeben worden. Die Bildung völlig

oder großenteils freistehender, geschlossener Rundgruppen, sei es als Einzelwerke, sei es als Teile eines Cyklus, die bisher nur in Verbindung mit der Architektur in Giebeldarstellungen oder auf Akroterien von Tempeln vorkam und die mit Recht als die schwierigste Aufgabe der Skulptur bezeichnet wird, ist das Verdienst der griechischen Plastik des vierten Jahrhunderts v. Chr. und des Hellenismus. Die herrliche Gruppenbildung von Eirene mit Plutos (Taf. 18) und Hermes mit dem Dionysos (Taf. 21) deutet zwar in einem gemütvollen Stimmungsbilde auf das innige Verhältnis des Erwachsenen zu dem Kinde hin, zeigt aber in der formalen Gestaltung noch kein eng verbundenes Ganzes. Dagegen gehört von rein künstlerischem Standpunkt betrachtet in diesen Kreis auch die Ringergruppe zu Florenz, die nach Gegenstand und Bestimmung sich ausscheidet (vgl. S. 82). Von den hier abgebildeten Proben ist künstlerisch am bedeutendsten und zeitlich am frühesten die Vereinigung der Niobe mit der jüngsten Tochter (Tafel 36), die als Mittelpunkt der von rechts und links herbeieilenden Kinder in den Interkolumnien einer Säulenhalle nahe der Cellawand eines Tempels des Apollo, beziehungsweise der Artemis oder einer tempelartigen Grabanlage Kleinasiens passende Aufstellung gefunden haben mag; als plastische Verkörperung der Vergänglichkeit irdischen Glücks eignet sie sich vortrefflich zum Schmucke eines Grabes. Die erschütternde Sage von dem Untergange der blühenden Familie ist in der Poesie bereits von Homer erzählt, von Äschylus und Sophokles dramatisch gestaltet, auch schon in der attischen Kunst des fünften Jahrhunderts v. Chr. behandelt worden und war auf diese Weise im Volksbewußtsein lebendig geblieben. Die Rettung der Leiche des Patroklos durch Menelaos (Tafel 37), ein Sinnbild wahrer Heldenfreundschaft, und der auf einem Abenteuer begriffene, in seiner Eigenart vorzüglich charakterisierte Odysseus (Tafel 39 und Fig. 22) führen ebenso wie die Darstellung des tragischen Schicksals des Laokoon und seiner Söhne (Tafel 38) unmittelbar in die Kämpfe um Ilion. Die Originale ersterer Bildwerke waren vielleicht Bruchstücke eines größeren Cyklus homerischer Scenen, die in fortlaufender Reihe oder geeigneter Gruppierung aufgestellt waren. Die Laokoongruppe hat vermutlich dereinst die Nische einer baulichen Anlage profaner oder religiöser Bestimmung ausgefüllt. Und wenn wirklich die von Winckelmann vorgeschlagene Deutung der Gruppe des Künstlers Menelaos (Tafel 40) zu Recht bestehen kann, dann darf man annehmen, daß die Scene des Wiedersehens des Orestes und der Elektra am Grabe des Vaters,

das in ebenso einfacher als rührender Weise zum Ausdruck gebracht ist, im engen Anschluß an des Äschylus und Sophokles Tragödien erfunden worden ist und dereinst vielleicht ein römisches Theater geschmückt hat. Zu den anderen lebhaft bewegten Statuengruppen pathetischer Richtung steht sie durch die weihevolle Stimmung des ganzen Bildes in wirkungsvollem Kontrast; auch zeitlich ist sie von jenen zu trennen, da sie das Werk einer eklektischen, zu Rom im ersten vor- und nachchristlichen Jahrhundert tätigen Kunstschule ist, welche ältere griechische Einzelfiguren kopierte oder daraus neue Gruppen zusammenstellte.

„Hellas urväterlicher Sagen göttlich heldenhafter Reichtum," das Epos und Drama, sie haben die Stoffe zu diesen statuarischen Gruppen geliefert, insbesondere die ältere Malerei hat teilweise vorbildlich gewirkt. Bei der Lektüre der griechischen und römischen Poesie gewinnen sie als plastische Veranschaulichungen der Mythologie unschätzbare Bedeutung, Bild und Lied werden durch gemeinsame Betrachtung wechselseitig erläutert. Vom künstlerischen Standpunkte aus ist es die durch völlige Beherrschung der Technik bedingte Gebundenheit und Geschlossenheit der Figuren, der architektonische Aufbau, die Wahl des spannenden Moments, das maßvolle Pathos in dem Ausdruck der Gefühle, welche unbegrenzte Bewunderung erregen und für alle Zeiten mustergültig bleiben werden. H. L. U.

TAFEL 36.

NIOBE.

MARMORSTATUE IN FLORENZ.

Die Mutter Niobe ist mit ihrer jüngsten Tochter vereinigt. Sie sind sich beide entgegengeeilt. Die Tochter ist entsetzt mit ausgestreckten Armen vor den Füßen der Mutter zusammengebrochen. Die Mutter beugt sich zu ihr nieder und hat sie in ihren Schoß aufgenommen; sie drückt sie mit der rechten Hand an sich; mit der Linken zieht sie den Mantel empor, um das Kind zu schützen gegen die Pfeile, die von oben niederschwirren. Denn in der Höhe befinden sich, unsichtbar, die erzürnten Gottheiten Apollon und Artemis, die, um ihre beleidigte Mutter zu rächen, die Kinder der Niobe mit ihren ferntreffenden Geschossen erlegen.

Niobe, die Tochter des Tantalos, wie dieser des Umgangs der Götter gewürdigt, hatte wie dieser im Übermut sich erhoben und sich vermessen, glücklicher als Apolls und Artemis' Mutter, als Leto, sein zu wollen, weil ihr reicherer Kindersegen als jener geworden. Mit dem Verluste ihrer ganzen blühenden Kinderschar muß sie büßen. Sie blickt zum Himmel auf, von wo ihr das Unheil kommt, in stummem Schmerze. Ihre hoheitsvolle Gestalt, die unter Göttern gewandelt, ist geknickt. Sie beugt sich vor der Gewalt des Überirdischen, die wie ein Sturm über ihr hinbraust; aber alles Weh des Irdischen, Endlichen ist in ihrem schmerzvollen Aufblick vereinigt.

Im felsigen Gebirge vollzieht sich das Unheil. Der Boden ist ungleich und steigt nach rechts an. Hier nach rechts hinauf war die Mutter zu eilen im Begriffe, wie ihr Jüngstes sich ihr entgegenwirft und sie nun innehält, den Oberkörper etwas und den Kopf ganz herumwendet, so daß er in Vorderansicht erscheint. Die Figur baut sich reliefartig auf und ist nur für die Betrachtung von ihrer einen breiten Vorderseite komponiert. Sie bildete den Mittelpunkt einer größeren Gruppe; von rechts und von links kamen bestürzt eilende Kinder auf sie zu, und weiterhin folgten verwundete und sterbende. Alle überragte bei weitem die Mutter. Die Kinder sind — und dies gilt auch von der jüngsten Tochter — im Verhältnis zur Mutter zu klein gebildet, und zwar aus künstlerischen Gründen, um diese als Hauptfigur recht hervortreten zu lassen. Die Gruppe hat niemals etwa einen Giebel geschmückt, auch nie ganz frei gestanden, sondern befand sich vermutlich ursprünglich zwischen den Säulen eines prachtvollen Baues aufgestellt, vielleicht eines Grabmals in Kleinasien, in den Interkolumnien eines schmalen Peristyls nahe vor der Cellawand.

Uns sind nur Kopien eines großen Teiles, jedoch nicht der vollständigen Gruppe erhalten; die Niobestatue wurde 1583 zu Rom nebst anderen Teilen der Gruppe gefunden; es sind nicht sehr gut gearbeitete, aber im wesentlichen als treu anzusehende Kopien. Sie befinden sich jetzt zu Florenz.

Plinius (n. h. 36, 28) erwähnt das Original als zu Rom befindlich; man zweifle, berichtet er, ob es von Skopas oder von Praxiteles gearbeitet sei. Man kannte also den Künstler in Rom nicht mehr. Der Annahme der dortigen Kunstverständigen können aber auch wir nur beitreten, insofern das Werk jedenfalls in den Kreis des Skopas und Praxiteles und in die Blütezeit der attischen Kunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. (nicht aber etwa in die Diadochenzeit, wie Neuere gemeint haben) ge-



NIOBE MIT IHRER JÜNGSTEN TOCHTER

FLORENZ, UFFIZIEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

hört. Allein, daß es wirklich von Skopas oder Praxiteles war, ist nicht wahrscheinlich; es zeigt Elemente des Stils beider Künstler vereinigt und gehört deshalb vermutlich einem dritten Unbekannten an. A. F.



Fig. 20. Kopf der Niobe.

TAFEL 37.

RETTUNG DER LEICHE DES PATROKLOS DURCH MENELAOS.

MARMORGRUPPE IN DER LOGGIA DEI LANZI ZU FLORENZ.

Die nicht unbedeutend über Lebensgröße gebildete Gruppe, die nur in den unteren Teilen erhalten war, aber durch eine gleichfalls in Florenz und zwar im Palazzo Pitti befindliche Wiederholung ergänzt worden ist[1]), wurde im sechzehnten Jahrhundert zu Rom jenseits des Tiber vor Porta Portese, der alten porta Portuensis, aus welcher die Straße nach dem von Kaiser Claudius angelegten Hafen Portus führte, in einer nach dem Besitzer Velli benannten Vigna entdeckt und 1570 von Großherzog Cosimo I. von Medici gekauft. Anfangs am Fuße des Ponte vecchio unweit des Palazzo Pitti aufgestellt, hat sie später an der Piazza Signoria in der Mitte der Loggia dei Lanzi zwischen teilweise hochberühmten Werken antiker und neuerer Kunst den Ehrenplatz gefunden.

Ein ungemein kräftiger und elastisch gebildeter, bärtiger Krieger, dessen mächtiger Helm mit Reliefs des Kentauren- und Lapithenkampfes sowie zweier Adler mit ausgebreiteten Flügeln geschmückt ist, und der um den Körper ein Schwertgehänge und einen gegürteten, behufs freierer Bewegung an der rechten Seite offenen Chiton trägt, schreitet mit vorgesetztem linken Beine in stürmischem Schritte weitaus; er hat den rechten Arm um den Oberleib eines schlanken, in zarten Formen gebildeten, der Rüstung und Kleidung beraubten Jünglings geschlungen, der unter der linken Brust tötlich getroffen niedergestürzt ist und nun dem Gedränge der Schlacht und der Gewalt der Feinde entzogen wird. Der Jüngling ist auf die Knie gesunken und läßt den linken Arm schlaff herabhängen, den rechten Arm hat er auf den linken des Freundes gelegt, der wieder seinerseits mit diesem den Toten stützt. Der seitwärts wohl gegen nachdrängende Feinde zurückblickende Kopf des Retters zeigt in den leidenschaftlich erregten Zügen, dem schmerzvollen Auge, dem wie zum Schreien nach Hilfe weitgeöffneten Munde starke innere Erregung und bange Sorge um

[1]) Die Abbildung ist nach dem im Dresdner Albertinum zusammengesetzten Abguß wiedergegeben, der, anderen Repliken entsprechend, die richtige Stellung des Kopfes und der Arme bietet; im Originale ist ersterer nach der Wiederholung im Palazzo Pitti gesenkt.



RETTUNG DER LEICHE DES PATROKLOS DURCH MENELAOS

FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

das Schicksal des gefallenen Genossen. Der schön gelockte Kopf des Jünglings hängt hilflos nach rückwärts herab, das zarte Antlitz mit dem gebrochenen Auge und leise geöffneten Munde hat den frischen Hauch blühenden Lebens bewahrt. Beide Krieger erregen in hohem Maße die Teilnahme und das Mitleid des Betrachters.

Über die Deutung hat man lange gestritten und vielleicht auch heutzutage noch nicht allgemeine Übereinstimmung erzielt, daran freilich niemals gezweifelt, daß sie im troischen Sagenkreise zu suchen sei. Lange galt auf Grund einer Stelle der kleinen Ilias[1]) der Tote für Achill, der Retter für Aias; seitdem man jedoch an einem im vatikanischen Museum zu Rom aufbewahrten Bruchstücke einer Wiederholung des jugendlichen Genossen zwei Wunden, die eine wie auf unserer Gruppe, die andere am Rücken zwischen den Schultern beachtet hat, ist die richtige Folgerung gezogen worden, daß dieses Fragment das Original getreuer nachbildet, und auf Grund von Ilias 16, 806 ff. und 16, 821 ff. die Rettung des von Euphorbos und Hektor gerade an jenen Stellen tödlich verwundeten Patroklos durch Menelaos erkannt worden. Indes die ganze Situation der Handlung und das bedeutende künstlerische Verdienst des Bildwerkes wird erst durch vollständige und genaue Lektüre des sechzehnten und insbesondere des siebzehnten Gesanges der Ilias erschlossen. Der Künstler hat aus den vom Beginne des Kampfes bis zur Bergung des Leichnams mannigfaltig und wechselvoll sich gestaltenden Scenen dem Gesetze der Rundplastik gemäß nur einen Augenblick zur Darstellung wählen können und als glückliche Zusammenfassung des wesentlichen Inhalts des siebzehnten Gesangs die Rettung des Patroklos durch Menelaos gewissermaßen frei geschaffen[2]).

Das Originalwerk, dessen Berühmtheit und Beliebtheit durch mehrere teilweise ausgezeichnete Nachbildungen meistens aus römischer Zeit[3]) bezeugt ist, wird wegen der naturalistischen Charakteristik sowie des starken Ausdrucks der

---

[1]) Epicorum graecorum fragmenta colleg. Kinkel I. S. 39, fragm. 2.

[2]) An die Darstellung erinnern allerdings Ilias 17, 580 f. und 17, 588 f.; aber es ist unwahrscheinlich, daß der Künstler gerade diesen bestimmten Moment im Auge gehabt und illustriert hat. Die Erbeutung der Wehr und Waffen des Patroklos durch Hektor, wodurch in dem Bildwerk die völlige Nacktheit des Gefallenen sich erklärt, ist insbesondere Ilias 17, 122 erwähnt.

[3]) Weitbekannt ist die bei dem Palazzo Braschi zu Rom im Freien aufgestellte Pasquinogruppe, nach der die Pasquillendichtung benannt wird. Diese vortreffliche Wiederholung ist griechische Arbeit.

Muskulatur mit der Laokoongruppe verglichen und mit pergamenischer Kunst in Verbindung gebracht, indes auch wegen des Vorzugs künstlerischer Bildung überhaupt und insbesondere der weisen Beschränkung in dem Ausdruck der Gefühle und der zwar bedeutenden, aber nicht übertriebenen Entwicklung der Muskulatur, endlich wegen der in dem jugendlichen Helden sich offenbarenden, an die Blütezeit attischer Kunst gemahnenden Schönheit höher geschätzt und sogar bis in die letzten Jahrzehnte des vierten Jahrhunderts v. Chr. hinaufgerückt. Hinsichtlich der Körperbildung des Menelaos kann man auf einige mit der Kunst des Lysipp in Verbindung gebrachte Werke hinweisen und für die Gestalt, sowie den Gesichtsausdruck des Helden vielleicht auch in der Kunst des Skopas, als dessen wesentliche Neuerung die Wiedergabe der Gefühle in leidenschaftlich erregten Gesichtern lebhaft bewegter Figuren gilt, Anknüpfungspunkte finden. Eine ähnliche Gruppenbildung freilich ist aus jener Epoche bei Rundwerken bisher nicht nachgewiesen worden; auch zeigt die starke Betonung des Anatomischen und bedeutende Hervorhebung des Pathos auf etwas spätere Zeit hin, so daß die Entstehung des Werkes in hellenistischer Epoche, etwa im 3. Jahrhundert v. Chr., in hohem Grade wahrscheinlich ist. Der Künstler, die Veranlassung und der Ort der Aufstellung der Gruppe als eines Einzelwerkes oder in Gemeinschaft mit anderen Darstellungen aus der Ilias können in Ermanglung schriftlicher Nachrichten und verwandter Monumente nicht ermittelt werden. Doch der hervorragende Wert des Werkes ist auch in ihm allein wohlbegründet. Denn die Vollendung der Komposition, die trotz des größten Gegensatzes der Bewegung meisterhafte Geschlossenheit sowie der pyramidale Aufbau der Gruppe befriedigen das Auge, ebenso wie das Gemüt durch die aus dem Epos gewählte, wahrhaft dramatische Handlung, den scharfen Kontrast der Situation und des Schicksals beider Krieger, die Betätigung aufopfernder Heldenfreundschaft, die Äußerung tiefen Seelenlebens mächtig bewegt und ergriffen wird. Aber auch darum ist das ebenso kraftvolle als edle Bildwerk wertvoll und schätzbar, weil es mitten in das Kampfgetümmel um Troja versetzt und das herrliche Lied der Patrokleia dem Gedächtnisse wachruft. H. L. U.

TAFEL 38.

LAOKOONGRUPPE.

MARMOR. ROM, VATIKANISCHES MUSEUM (CORTILE DEL BELVEDERE). ETWAS ÜBERLEBENSGROSS.

Das berühmteste Werk antiker Bildhauerkunst ist 1506 auf dem Esquilin in der Nähe der Titusthermen und höchst wahrscheinlich in den Ruinen des Palastes dieses Kaisers wie durch ein gnädiges Geschick wohlerhalten[1]) zutage gekommen, alsbald in Erinnerung an die berühmte Schilderung des Vergil[2]) richtig gedeutet und mit der von Plinius dem Älteren[3]) gepriesenen Gruppe der rhodischen Künstler Hagesandros, Polydoros und Athenodoros identifiziert worden. Sogleich nach der Auffindung von Papst Julius II. angekauft, hat es von Anfang an die Begeisterung gleichzeitiger namhafter Künstler und Gelehrten wachgerufen, wurde insbesondere von Michelangelo als Wunder der Kunst gepriesen und hat neben den Werken dieses Meisters in der Plastik der Folgezeit, namentlich in der Barockskulptur hinsichtlich der Richtung auf das Pathetische und der Darstellung des nackten menschlichen Körpers nicht immer im günstigen Sinne vorbildlich gewirkt. Nachdem die Gruppe auch in der Blütezeit der deutschen Literatur von Winckelmann und Goethe überaus geschätzt und in sehr lehrreichen, indes von persönlicher Auffassung beeinflußten Ausführungen gewürdigt, sowie von Lessing in einer durch die scharfe Beweisführung klassischen, in den Ergebnissen großenteils verfehlten Erörterung über das gegenseitige Verhältnis von bildender Kunst und Poesie behandelt worden war, ist der richtige Standpunkt für die Beurteilung in dem Grade verrückt worden, daß der subjektiven Auffassung, wie kaum bei einem anderen Kunstwerke ersten Ranges, weiter Spielraum gegeben ist. Aufgabe des Archäologen ist es, den wahren Wert der Gruppe mit unbefangenem Auge und nüchternem Urteile im Zusammenhange mit anderen Werken der nämlichen Epoche und Richtung festzustellen.

---

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind unschön und unrichtig in Stuck erneuert der rechte Arm des Laokoon, der ursprünglich nach dem Hinterkopfe zu gekrümmt war, die rechte Hand des älteren, der rechte Arm des jüngeren Sohnes, der gleichfalls dem Kopfe sich genähert hat.

[2]) Aeneis 2, 199 ff.

[3]) Naturalis historia 36, 37.

Weder der ehemalige Aufstellungsort, von dem das Werk nach Rom gelangt ist, noch die Entstehungszeit kann in Ermanglung urkundlicher Nachrichten bestimmt ermittelt werden; neuerdings hat man unter Berücksichtigung datierbarer, mit der Künstlerfamilie in Verbindung gebrachter rhodischer Inschriften die Gruppe etwa in das zweite Viertel des ersten vorchristlichen Jahrhunderts gesetzt; da aber ein sicherer Beweis für die Richtigkeit dieser Kombination nicht geliefert ist, bleibt die auch aus kunstgeschichtlichen Erwägungen wohl annehmbare Möglichkeit früherer Verfertigung, etwa im zweiten Jahrhundert v. Chr., vollauf bestehen. Der dargestellte Mythus ist in der nämlichen Fassung bereits im vierten Jahrhundert monumental nachweisbar und später von dem Dichter Euphorion[1]) aus Chalkis auf Euböa, Bibliothekar zu Antiochia in Syrien zur Zeit des Königs Antiochos des Großen (224—187), im Epos behandelt worden: Laokoon, der troische Priester des thymbräischen Apollo, wird, als er bei dem scheinbaren Abzuge der Griechen von Troja in Vertretung des getöteten Priesters des Poseidon diesem Gotte ein Opfer darbrachte, wegen einer früher von ihm begangenen Entweihung des Apolloheiligtums samt seinen Söhnen durch zwei aus dem Meere gesandte Schlangen getötet. Die Lösung der schwierigen Aufgabe einer Verknüpfung von fünf lebenden Wesen zu einer geschlossenen Rundgruppe ist durch die Mannigfaltigkeit der Schlangenwindungen ermöglicht worden. Als Grundlage des Aufbaus der Gruppe und Andeutung des Ortes der Handlung dient der Altar, auf dessen linker Kante Laokoon[2]) niedergesunken ist und festgehalten wird, nachdem während der Darbringung des Opfers Vater und Söhne von den plötzlich herbeieilenden Schlangen überrascht worden waren. In der Wahl des blitzartigen Moments und in der Vergänglichkeit des Vorgangs ist ein wesentliches künstlerisches Verdienst der Gruppe begründet; bewundernswert sind die bei richtiger Ergänzung der fehlenden Teile noch wirksamere Geschlossenheit der Gruppe und der Aufbau zu einem schiefen Dreieck, welches die mächtige Gestalt des Vaters durchschneidet, ferner die äußerst einfache, auf einen Blick zu überschauende, von jeder Überladung mit Details freie Komposition, der innerhalb der Gebundenheit dargestellte lebhafte Kontrast in Stellung und Bewegung der Figuren und die trotz scheinbarer Regelmäßigkeit des Ganzen im einzelnen vorherrschende Mannigfaltigkeit der Motive, endlich die Abstufung

[1]) Vgl. Servius zu Vergil, Aeneis 2, 201.

[2]) Aus einer um das Haupt herumlaufenden Rille ist zu erschließen, daß er durch einen metallenen Kranz als Priester gekennzeichnet war.



LAOKOONGRUPPE

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

der Gefahr und der Wechsel in dem Ausdruck der Gefühle. Durch die fast gänzliche Abstreifung der Gewandung haben die Künstler ihre durch genaueste anatomische Kenntnis des menschlichen Körpers erreichte Virtuosität in der Behandlung des Nackten absichtlich zur Geltung gebracht; vermutlich haben die Bildhauer dieser Epoche von der damals namentlich in Alexandria mächtig aufblühenden medizinischen Wissenschaft eingehend Kenntnis genommen und für die Technik großen Gewinn daraus gezogen. Jenen großen Vorzügen gegenüber wird man einzelne Unrichtigkeiten in den Proportionen, wie die übertriebene Länge des linken Beines des Vaters und die Verkürzung des linken Unterschenkels am älteren Sohne, mehr als den Ausfluß einer mit Michelangelo vergleichbaren, über Kleinigkeiten sich hinwegsetzenden künstlerischen Genialität betrachten, als einen das Auge wirklich störenden Fehler darin finden; insbesondere ist die Kleinheit der Knabengestalten im Verhältnis zu dem mächtigen Körper des Vaters das Ergebnis wohlerwogener Berechnung, welche Laokoon als die Hauptperson der Gruppe hervortreten zu lassen bezweckt hat. Die Bewunderung des Gesamtwerkes wird gesteigert durch die Betrachtung der einzelnen Figuren: Die ganze Bewegung des überaus kräftig gebildeten, in reifem Mannesalter gedachten Vaters ist veranlaßt durch den plötzlichen Biß der Schlange. Laokoon, der mit dem ganzen Aufgebot der Kraft seiner starken Arme Angriff und Umschlingung abzuwehren sucht, zieht unwillkürlich die linke Seite und den Unterleib ein, preßt Brustkasten und Rippen fast übertrieben heraus, wirft den Kopf weit zurück, um seinem maßlosen Schmerze in einem aus dem Innersten tief ausgeholten Seufzer, den man aus dem lebensvollen Marmor beinahe zu vernehmen glaubt, Luft zu machen. Der Schmerz prägt sich auf dem in allen seinen Flächen durchfurchten Gesichte, sowie in dem wirrbewegten Kopf- und Barthaare aus, sammelt sich aber in den verzogenen, nach aufwärts wie nach höherer Hilfe gerichteten Augen. So wird trotz des Mitleid weckenden Jammers eines schwachen und hilflosen Geistes gewissermaßen das Gefühl stiller Ergebenheit, der Ausdruck einer „großen und gesetzten Seele“ erzielt, der durch die meisterhafte Vereinigung des körperlichen und seelischen Leids, der weisen Mäßigung des höchsten Pathos stets die Aufmerksamkeit auf sich gezogen und Bewunderung erregt hat. Zu Laokoon hinauf blickt der ältere Sohn, erschreckt und entsetzt über das Schicksal des Vaters, eine rhythmisch vollendete Figur, die, großenteils losgelöst aus dem engen Verbande der Gruppe, durch die Möglichkeit der Befreiung leise Hoffnung bestehen läßt. Sein jüngerer

Bruder aber ist, an Armen und Beinen fest umschlungen, des Widerstandes kaum mehr fähig und zeigt in dem weit zurückgeworfenen Kopfe hilflosen, dem Erstarren des Todes nahen Jammer.

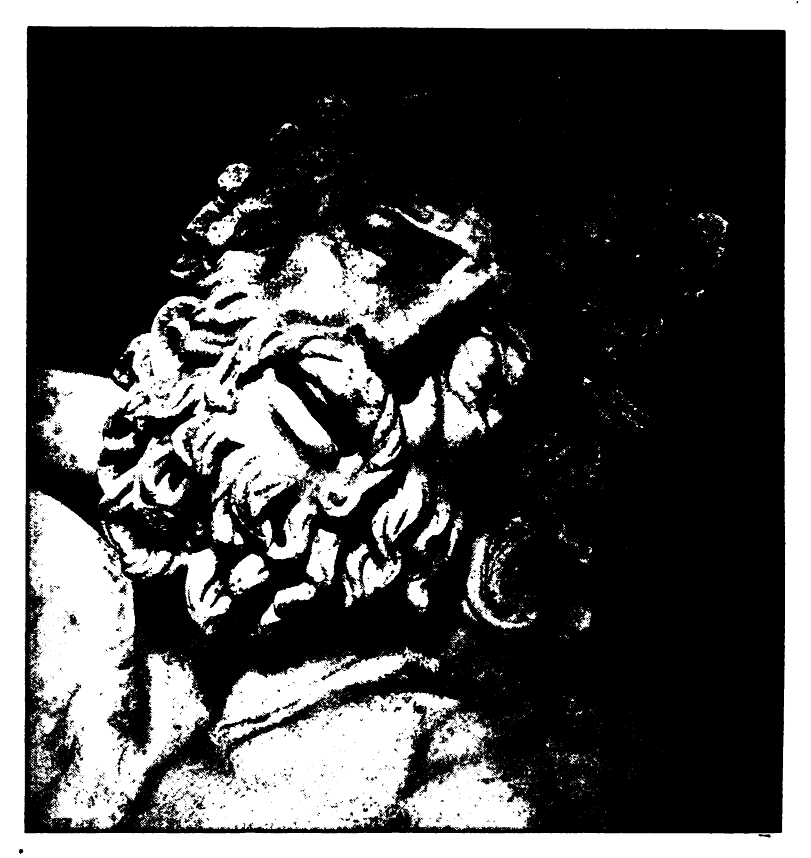


Fig. 21. Kopf des Laokoon.

Dem die Teile der Gruppe betrachtenden und beurteilenden Auge erschließen sich neue Gesichtspunke, neue Vorzüge. Doch wird der Beschauer von selbst vom einzelnen wieder dem Ganzen sich zuwenden, um dann vielleicht zum einzelnen zurückzukehren. So wird er die Behauptung Winckelmanns bestätigt finden, daß der Weise darinnen zu forschen und der Künstler unaufhörlich

zu lernen finde, und die Worte anerkennen, mit denen Goethe seine berühmte Darlegung über Laokoon einleitet: „Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unseren Verstand immer unendlich: es wird angeschaut, empfunden: es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt . . . werden.“ Doch muß man in der Gruppe nicht zu viel suchen, den Meistern keine Erwägungen unterschieben, welche unerweislich oder unwahrscheinlich sind. Dann wird eine ungestörte und reine Würdigung erzielt werden.

H. L. U.

TAFEL 39.

ODYSSEUS.

MARMORSTATUE IN VENEDIG.

Der in großen Ansichten auf der Tafel erscheinende Kopf sitzt ungebrochen auf der umstehend im Texte gegebenen Statue des Odysseus im Museum des Dogenpalastes zu Venedig auf. Sie kam dahin schon 1584 aus der Sammlung Grimani. Diese vortreffliche, etwas über halblebensgroße Marmorstatue (Höhe 0,98) ist eine mit besonderer Sorgfalt gearbeitete Kopie des zweiten Jahrhunderts n. Chr. nach einem verlorenen Originale der hellenistischen Epoche, des dritten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr., als dessen Material mit größter Wahrscheinlichkeit Bronze angenommen werden darf. Der stützende Baumstamm neben dem rechten Beine ist von dem Marmorkopisten hinzugefügt; er hat einen Schuppenpanzer über den Baumstamm gehängt, der einen sehr eleganten Eindruck macht. Die Eleganz und Sorgfalt in solchen nebensächlichen Dingen ist den Kopien aus der hadrianischen und antoninischen Zeit besonders charakteristisch; auch die zierliche, runde, profilierte Basis, die zwar viel geflickt, aber großenteils antik ist, gehört zu den Eigenheiten jener Kopien. Die Beine sind zwar gebrochen, aber bis auf Unwesentliches antik. Die einzige größere Ergänzung ist der rechte Arm, der nebst dem Schwerte ganz neu ist. Nur der Ansatz des nach hinten bewegten Oberarmes ist antik; der Unterarm muß mehr nach vorn gebogen gewesen sein, wie ein an der rechten Seite des Unterleibes sichtbarer, modern abgearbeiteter Rest einer im Marmor stehen gelassenen Stütze zeigt, die den Körper mit dem Unterarm oder dem Schwert, das, wie die leere Scheide, wohl auch in Marmor ge-

arbeitet war, verbunden haben muß. Von der Schwertscheide ist nur das Ende ergänzt. Daß solche Attribute wie Waffen, die in älterer Zeit immer besonders angesetzt zu sein pflegen, aus dem Marmor gearbeitet werden, ist ebenfalls eine der



Fig. 22. Marmorstatue des Odysseus.

charakteristischen Eigenschaften der Kopien jener Epoche, der unsere Figur angehört. Am linken Arme ist nur die Hand und der herabhängende Zipfel der Chlamys modern. Der Kopf ist, wie bemerkt, ungebrochen und ganz vortrefflich selbst mit der Nase, deren Spitze nur ein wenig beschädigt ist, erhalten.

Das Werk teilt mit anderen unserer besterhaltenen und

vorzüglichsten Antiken (wie dem Bologneser Kopfe der Athena Lemnia (Figur 2 und 3) das Schicksal, irrtümlicherweise für modern oder wenigstens für ganz überarbeitet gehalten worden zu sein. In Wirklichkeit ist es ganz vortrefflich erhalten und gerade am Kopfe auch nicht im geringsten überarbeitet.

Der Held trägt den Pilos, den ihm die spätere Kunst als dem Wanderer und Schiffer gegeben hat; denn eine solche Filzmütze war in Wirklichkeit die Tracht jener Leute. Der Pilos ist hier nicht steif und emporragend, sondern weich anliegend. Auf der rechten Schulter hat der Held die Chlamys geknüpft, deren Ende er um den linken Oberarm gewickelt hat. Der große runde Knopf auf der rechten Schulter ist mit dem Brustbilde der Athena geschmückt, der Göttin, deren Liebling Odysseus war, die ihn durch alle Gefahren schützend hindurchgeleitete. Die Göttin ist mit dem zurückgeschobenen korinthischen Helme und hinten kurz aufgenommenem Haare, sowie mit der Ägis auf der Brust gebildet. Auch dieses Detail ist von unberührter antiker Arbeit und entspricht, wie überhaupt die ganze Chlamys, dem Geschmacke der Epoche, in welcher diese Marmorkopie entstand, so sehr, daß wir in diesem Gewande mit dem Knopfe eine Zutat des Marmorkopisten vermuten und das einstige Bronzeoriginal ganz unbekleidet denken dürfen. Die leere Scheide an der linken Seite beweist, daß der Held in der verlorenen Rechten das Schwert hielt.

In lebhaftem Ausschreiten einen Moment innehaltend, wendet er den Kopf um, blickt etwas empor und erhebt den linken Arm: der Vorsichtige hemmt den Schritt, indem er eine Gefahr zu bemerken glaubt. Durchdringenden Blickes späht er in die Ferne. Atemlose Spannung bannt ihn an die Stelle. Man sieht, wie der Leib eingezogen und der Mund geöffnet ist, indem er den Atem anhält; es wird die obere Reihe der Zähne sichtbar. Der Blick der weit offenen Augen ist gespannt, die Muskeln der Stirne sind zusammengezogen und bilden Falten. Offenbar späht er nicht nur, sondern lauscht auch in die Ferne. Der Held ist nicht in offenem Kampfe, sondern in einem Abenteuer gedacht, wo es Vorsicht und Kühnheit, Geistesgegenwart und Schlagfertigkeit zugleich gilt, kurz, in einer Situation, die so recht für den Helden paßt, der eben jene Eigenschaften in der vollkommensten Weise in sich vereinte.

Welches Abenteuer der Künstler gemeint hat, läßt sich nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Vielleicht gehörte noch eine zweite Figur dazu. Man könnte an eine Gruppe von Odysseus und Diomedes denken, da diese beiden Helden von

der antiken Kunst überaus häufig zusammen dargestellt worden sind, namentlich in dem Abenteuer vom Raube des Palladions. Da pflegt in Odysseus die vorsichtige Klugheit, in Diomed der trotzige Mut charakterisiert zu sein. Wirklich gibt es Darstellungen dieser Art, in welchen Odysseus recht ähnlich wie in unserer Statue erscheint. Wir würden ihn dann auf dem Wege zum Raube des Palladions denken. Doch wahrscheinlicher dünkt uns noch, daß er auf dem Wege zum Lager des Rhesos gedacht ist, also in dem in der Doloneia der Ilias beschriebenen Abenteuer. Sicher ist der Sinn des Motivs: er schreitet durch die Nacht, stutzt, horcht, späht und hält das gezückte Schwert bereit.

Der Künstler hat die Anregung zu seiner Figur wahrscheinlich aus der Malerei genommen. In Gemälden waren Stoffe wie der hier zugrunde liegende längst bearbeitet worden, ehe sie in die Rundplastik übergingen. Erst die hellenistische Kunst nach Alexander, der eben das Original unserer Statue angehört, hat das Stoffgebiet der Rundplastik dadurch wesentlich erweitert, daß sie in großem Umfange Scenen aus der Heroensage aufnahm, die man bis dahin nur in Gemälden dargestellt hatte. Ein Werk der gleichen Art und Richtung hellenistischer Kunst ist die Gruppe des Menelaos, der den toten Patroklos rettet (Tafel 37), wo der bärtige Kopf des Helden auch eine nahe stilistische Parallele zu unserem Odysseus bietet; und auch zu der Laokoongruppe (Tafel 38) gab es wahrscheinlich in der Malerei ältere Vorstufen.

Odysseus trägt einen kurzen, kräftigen, stark gelockten Vollbart und ebenso krauslockiges Haupthaar, das über der Stirne kräftig emporwächst, den oberen Teil der Ohren bedeckt und hinten ziemlich kurz gehalten ist. Dieser tatkräftige Held kann keinen langhängenden Haarschmuck brauchen. Die Trennung der Locken über der Stirne ist mit feiner Absicht nicht über die Mitte gelegt, sondern etwas an die Seite, um den Schein des Nachlässigen, nicht des Symmetrischen, Würdigen zu erwecken. Mit seinem stark gelockten, schwarzen Haare ist der Odysseus recht ein Typus des Südländers, der er auch im Charakter ist, während andere unter den griechischen Helden sich mehr unserem nordischen Heldenbegriffe nähern.

Der Künstler hat das Vielgewandte, Vielerfahrene, Listig-Kluge im Wesen des Odysseus und seine Verbindung mit schlagfertiger Kraft vortrefflich anzudeuten verstanden. Das liegt in allen Zügen, insbesondere in der nicht hohen, aber reich modellierten, durchgearbeiteten Stirne, dem durch-

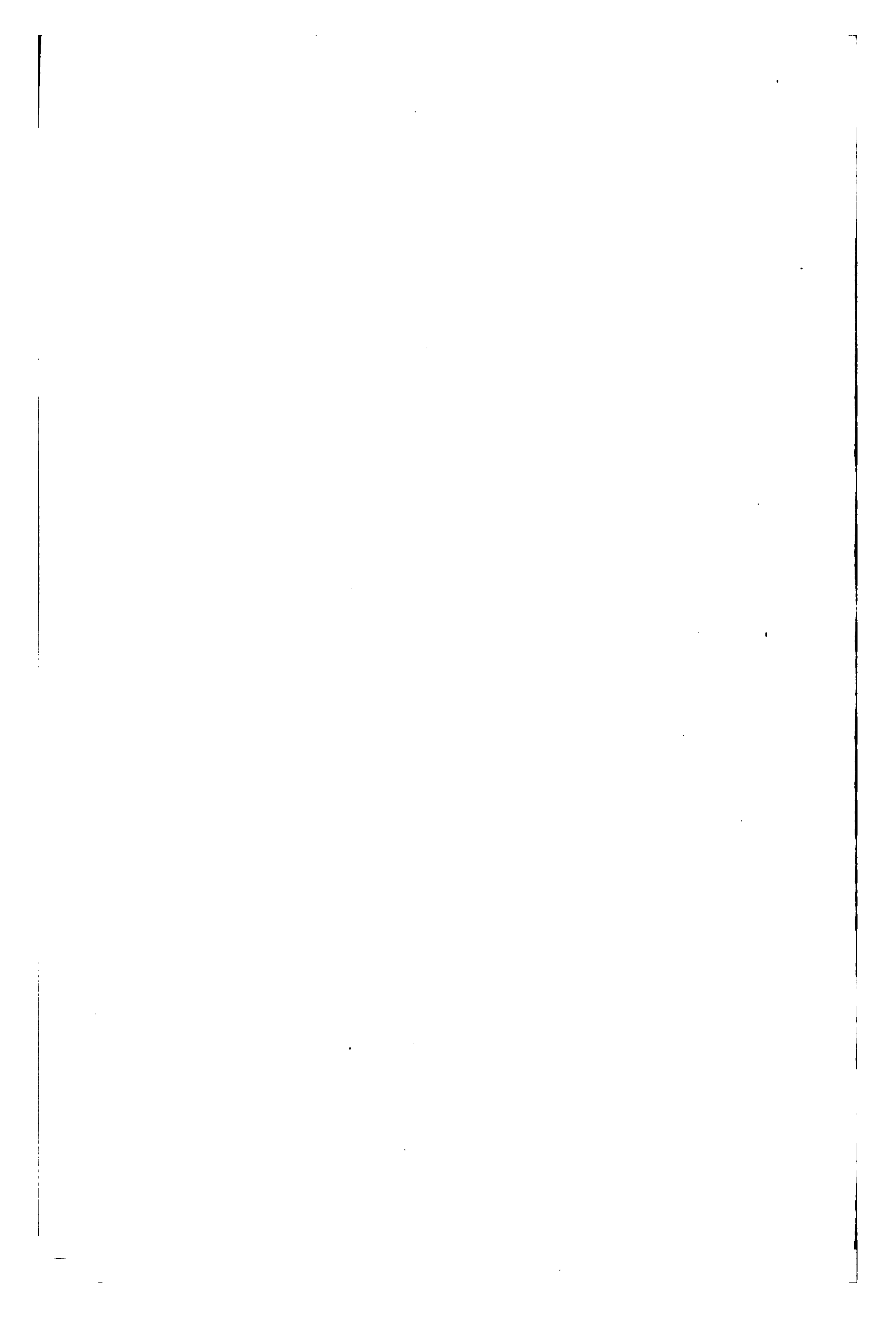




KOPF EINER STATUE DES ODYSSEUS

VENEDIG, DOGENPALAST

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



dringenden Blicke, der kräftigen, etwas gebogenen Nase, dem kleinen, beredten, vom Bart umrahmten Munde. Das alles kommt nicht dem Unerfahrenen, nicht dem Schwärmer oder Denker, sondern dem tatkräftigen, in den mannigfaltigsten Lebenserfahrungen geprüften Manne zu. A. F.

TAFEL 40.
ORESTES UND ELEKTRA.
MARMORGRUPPE DES KÜNSTLERS MENELAOS ZU ROM.

Diese Gruppe befand sich seit Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in der Villa Ludovisi zu Rom und wurde erst in neuester Zeit, bei dem Abbruche jener Villa, in einen neuen Palast, das Museo Boncompagni, überführt. Sie steht jetzt im Thermenmuseum. Über ihre Herkunft ist nichts Sicheres bekannt; sie ward vermutlich auf dem Boden der Villa selbst gefunden.

Eine stattliche Frauengestalt und ein Jüngling, der um einen Kopf kleiner ist, halten sich umfangen. Die Frau legt ihm die Rechte auf die Schulter, der Jüngling hat seinen linken Arm um ihren Rücken gelegt. Ihre vorgestreckten Arme sind zwar beide ergänzt, allein sie können nicht viel anders gewesen sein. Die Frau steht ruhig und fest auf dem rechten Beine, während sie das linke entlastet zur Seite gesetzt hat; ihr Oberkörper wendet sich dem Jüngling zu, auf den sie mit inniger Teilnahme herabsieht. Der Jüngling hält im Schreiten inne; er ruht auf dem linken Fuße, indem er den rechten in Schrittstellung nachzieht; er blickt zu der Frau empor. Die Absicht des Künstlers war offenbar, zu zeigen, daß der Jüngling herankommt, während die Frau schon länger an dem Platze ist. Das innige Umfangen und Anblicken deutet an, daß es sich um eine Wiedervereinigung lange Getrennter handelt. Nur um möglichst viel Vorderansicht von den Figuren zu zeigen, erscheinen sie sich weniger unmittelbar zugewendet, als es beim Zusammentreffen zweier Personen natürlich wäre. Ein Auseinandergehen, ein Abschied der beiden ist indes ganz offenbar nicht dargestellt, und die Deutungen der Gruppe, welche von dieser Annahme ausgehen, sind deshalb falsch.

Zu einer bestimmten Erklärung verhelfen zwei charakteristische Umstände; erstlich der Altersunterschied der beiden dargestellten Personen, die Frau muß älter sein als der

Jüngling; zweitens das kurz geschorene Haar der Frau; sie muß in Trauer sein — zum Zeichen der Trauer schnitten die Frauen ihr Haar ab — und dieser Umstand muß für die Person ein sehr wesentlicher sein, da ihn der Künstler offenbar als Hauptkennzeichen benutzt hat.

Die treffendste und deshalb gewiß einzig richtige Deutung, die sich auf dieser Grundlage ergibt, ist schon von Winckelmann gefunden worden: es ist das Wiedersehen von Orestes und Elektra am Grabe des Vaters. Elektra ist die ältere. Sie hat, selbst schon erwachsen, das Kind Orestes einst beim Tode des Agamemnon aus Klytaimestras Händen gerettet. Kaum mannbar geworden, noch als unausgewachsener Jüngling kommt Orestes zur Rachetat nach der Heimat zurück. Es ist sehr wahrscheinlich, daß man auf der Bühne die beiden in ähnlicher Weise in der Größe verschieden sein ließ, wie die Gruppe dies zeigt; ja diesen starken, die Natur übertreibenden Größenunterschied hat der Künstler vermutlich eben von der Bühne, zu deren konventionellem Stile er sehr wohl paßt, übernommen. — Elektra ist in Trauer: sie trat auf der Bühne mit der Maske der κούριμος παρθένος auf, d. h. sie hatte eine Maske mit kurzgeschorenem Haare; sie hat seit dem Tode des Vaters die Trauer um ihn nicht aufgegeben, und dieser Zug ist der wichtigste in ihrem Wesen und ward von allen Dichtern festgehalten.

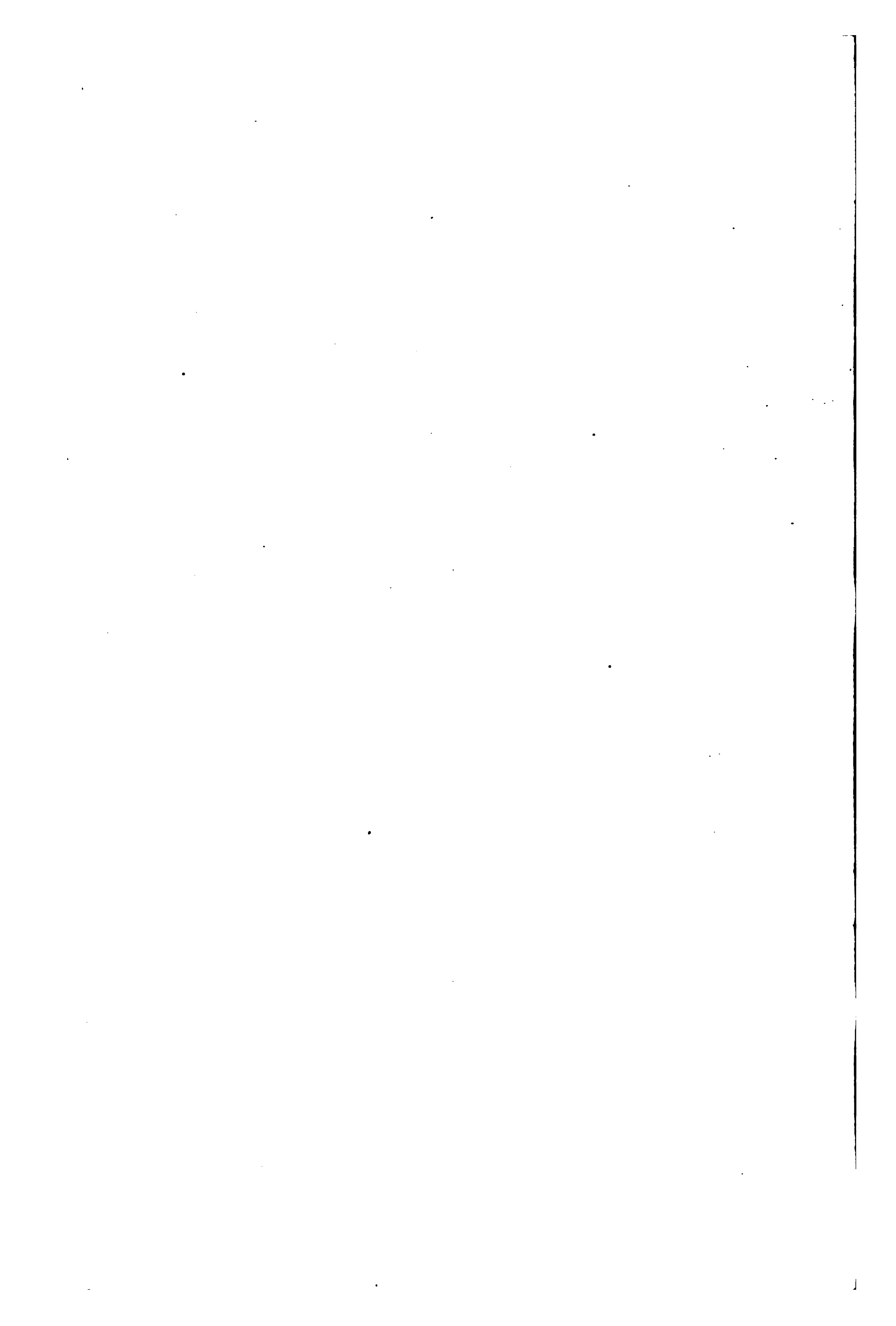
„Auf die erste erschütternde Bewegung bei einer Wiedererkennung folgt naturgemäß die ruhigere Freude, worin man des Glückes genießt, indem man sich fragt: bist du es wirklich? Diesen schönen Moment, worin die Geschwister aus dem Innern heraus die Bestätigung eines Glückes zu schöpfen verlangen, welchem äußere Umstände die höchste Wahrscheinlichkeit gegeben haben, obgleich sie in völlig verschiedener und kaum noch erinnerlicher Gestalt einander verließen, drückt die Gruppe recht bestimmt aus . . . der Jüngere scheint gespannter zur Schwester aufzublicken, sie mit mehr Ruhe ihr Auge auf ihn zu heften, damit auch durch diese Art der Überlegenheit der Unterschied des Alters . . sichtbar werde . . Durch das kurz abgeschnittene Haar wird sie zur unglücklichen und im Druck der harten Mutter selbständigen und entschiedenen Elektra.“ Dies die schönen Worte, mit denen Welcker die Winckelmannsche Deutung, die er mit Recht „die einzig richtige“ nannte, begründet hat. — Hinzufügen läßt sich noch, daß, wie Emil Braun bemerkte, die Marmorstütze hinter Orestes gewiß nicht ohne Absicht die sonst nicht gewöhnliche Form einer



ORESTES UND ELEKTRA

ROM, THERMENMUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



Stele hat: sie soll das Grab Agamemnons andeuten, an dem die Tragiker die Begegnung stattfinden lassen.

Otto Jahn hat geglaubt, noch eine bessere Deutung zu finden, indem er Merope mit ihrem Sohne zu erkennen vorschlug. Obwohl die Deutung vielen Beifall gefunden hat, ist sie doch durchaus zu verwerfen. Merope erkennt ihren Sohn wieder, nachdem sie eben das Beil gegen ihn geschwungen hat, um ihn als vermeintlichen Mörder ihres Sohnes zu töten. Diese Situation von gewaltigster Aufregung und starker, äußerer Bewegung ist unvereinbar mit der fest und ruhig stehenden Frauengestalt der Gruppe. Dann aber paßt auch das kurz geschorene Haar nicht zur Merope. Denn, wenn auch innerlich trauernd um Mann und Kinder, war diese doch Fürstin und dem regierenden König vermählt; sie konnte auf der Bühne gewiß nicht als κούριμος „mit geschorenem Haare“ auftreten[1]), sondern mußte äußerlich als Königin erscheinen. Endlich aber hat die Geschichte der Merope nicht entfernt diejenige Berühmtheit genossen wie die der Elektra: der antike Beschauer kann bei unserer Gruppe nur zuerst an Elektra gedacht haben. Übrigens beschäftigen sich auch die anderen Gruppen, welche derselben Kunstschule angehören wie die vorliegende, gerade mit Orest, Elektra und Pylades. Dagegen sind Kunstdenkmäler, die sich sicher auf Merope bezögen, überhaupt nicht nachzuweisen.

Die sonstigen Deutungen der Gruppe, Andromache Astyanax, Penelope Telemach, Aithra Demophon, Aithra Theseus, Deianeira Hyllos, Iphigenie Orest u. a. verdienen kaum der Erwähnung.

Der Künstler der Gruppe hat seinen Namen an der Stütze neben Orestes' Bein angebracht. Dort steht: Μενέλαος Στεφάνου μαθητὴς ἐποίει. Stephanos, der Lehrer des Künstlers Menelaos, ist uns bekannt als Schüler des Pasiteles, der zu Pompejus' Zeit lebte. Menelaos gehört sonach in den Beginn der Kaiserzeit. Er arbeitete ohne Zweifel in Rom. Die Schule, der er angehörte, pflegte ältere Werke zu kopieren oder Gruppen zusammenzustellen aus älteren Einzelfiguren. Wahrscheinlich ist auch unsere Gruppe auf diese Art zustande gekommen. Es ist (in

---

[1]) Auch wenn sie bei Quintilian 11, 3, 73 „tristis“ (traurig) hieße, würde dies gar nichts dafür beweisen; indessen an jener von Jahn angeführten Stelle ist Merope Konjektur, und zwar eine ganz unnütze; überliefert ist „Aerope in tragoedia tristis“. Es genügt, an das Epigramm des Nikomedes auf ein Gemälde des Ophelion (Anth. Pal. 6, 316) zu erinnern, um zu erkennen, daß eben die „tristis Aerope“ (die traurige Aerope) ein bekannter Typus war.

Rom im Museo Torlonia) eine Wiederholung der Frauenfigur, aber mit einem ganz anderen Kopfe erhalten, die auch nicht in der Gruppenverbindung stand wie die unsrige. Es ist möglich, daß Menelaos für die Frauenfigur ein Vorbild aus dem vierten Jahrhundert benutzte und die Gruppierung, den Kopftypus und die Figur des Orestes hinzuerfand. Dazu würde stimmen, daß der Mantel des Orest eine nicht griechische, wohl aber in der ersten Kaiserzeit sehr beliebte Gestalt zeigt. Die Annahme, daß das Ganze Kopie nach einer griechischen Grabgruppe des vierten Jahrhunderts sei, scheint nicht haltbar. A. F.

VIII. HELLENISTISCHE KUNST[1].

Die Entstehung und Entwicklung der hellenistischen Kunst vollzieht sich großenteils im engen Zusammenhange mit der Gestaltung der staatlichen Verhältnisse nach Alexanders des Großen Tode. Die in den früheren Epochen als Pflegerinnen des Kunstlebens hervorragenden Städte des griechischen Festlandes, insbesondere Athen, treten infolge ihrer politischen Schwächung in den Hintergrund; die neuen Residenzen der Diadochenreiche, Antiochia, Seleucia, vor allem Pergamon und Alexandria, die aufblühenden Seehandelsstädte, wie Rhodos, werden Mittelpunkte einer reichen, von der vergangenen Zeit in Auffassung und Inhalt teilweise völlig verschiedenen und in ihren Leistungen höchst originellen Kunstrichtung. Denn das gesteigerte Wohlleben, die große Prachtliebe, der veränderte Geschmack haben der Architektur, Plastik, Malerei und nicht am wenigsten dem Kunstgewerbe, der sogenannten Kleinkunst, bei der Errichtung und Ausschmückung öffentlicher Bauten und Anlagen, bei der prunkvollen Ausstattung der Wohnräume begüterter Privaten und der mit ihnen verbundenen Gärten neue, mannigfaltige Aufgaben gestellt.

In den bedeutendsten Werken der Plastik erregen hinsichtlich der äußeren Erscheinung vor allem das großartig Monumentale, die Kolossalität und Kühnheit der Komposition, sodann die meisterhafte Technik und die durch genaue Kenntnis der Anatomie erreichte Virtuosität der Behandlung des Nackten die höchste Bewunderung; durch den effektvollen Realismus und das tiefe dramatische Pathos der Darstellung lebhaft bewegter Figuren und Scenen werden die Nerven des Betrachters ergriffen und erschüttert, während der Anblick der einfachen und edlen Skulpturen des Parthenon, der liebreizenden Schöpfungen

---

[1]) Vgl. auch die einschlägigen Bemerkungen in der Einleitung zu Abschnitt VII: „Statuarische Gruppen“ und X: „Griechische und römische Porträts“.

praxitelischen Meißels Auge und Gemüt befriedigen und erheben. Jene charakteristischen Eigentümlichkeiten treten aus dem glänzendsten Denkmal der Epoche, das uns erhalten ist, den Reliefdarstellungen der Gigantenkämpfe vom pergamenischen Altar, ebenso wie aus der stilverwandten Laokoongruppe (Tafel 38) deutlich hervor und sind teilweise auch in der des Menelaos mit der Leiche des Patroklos (Tafel 37) und in dem Kopfe des Odysseus (Tafel 39) erkennbar. Diese im höchsten Grade pathetische Kunstrichtung spiegelt gewissermaßen den gewaltigen und gewaltsamen Charakter des Hellenismus und seiner durch ihre Persönlichkeit in der Geschichte mächtig hervortretenden Fürsten wider, deren kraftvolles Wesen in ihren Porträts bezeichnend zum Ausdruck kommt (vgl. auch Figur 27). Den Herrschern war bei der Aufstellung prächtiger, in die Augen fallender Kunstwerke die Erhöhung des eigenen Ruhmes und Steigerung des Glanzes ihrer Regierung erstes Ziel. In diesem Sinne ist die Errichtung der umfangreichen Siegesdenkmäler zur Erinnerung an die Bezwingung der wilden und tapferen Galater zu Pergamon erst in vollem Maße verständlich; von ihnen vermutlich ist eine Nachbildung in dem „sterbenden Gallier" (Tafel 42) erhalten, die als hervorragendes Muster der naturalistischen Kunstrichtung der Zeit überhaupt und insbesondere der verständnisvollen Auffassung und Wiedergabe des fremden Volkstypus von hohem Werte ist.

Auf die Stoffe der hellenistischen Kunst hat die gleichzeitige Poesie nach verschiedenen Richtungen hin wirksamen Einfluß gewonnen. Zwar sind auch die althergebrachten Sagen, die im Volke stets lebendig geblieben waren, in der Dichtkunst behandelt und in der Plastik dargestellt worden (vgl. die bereits angeführten Bildwerke Tafel 37—39), aber auch viele entlegene Mythen, wie das Leben und Lieben der niederen Götter des erotischen, bacchischen, neptunischen Kreises, gewannen vorwiegend durch die alexandrinische Poesie und durch gleichzeitige Schöpfungen der Kunst Popularität. Das gemütvolle Idyll, jene originelle Leistung der hellenistischen Dichtkunst, in welchem die wechselvollen Erscheinungen des Naturlebens, das ernste und heitere Treiben der Landleute u. s. w. mit sichtbarer Liebe und genauer Beobachtung bis ins einzelne geschildert werden, hat sein Gegenbild in genreartigen Erzeugnissen alexandrinischer Kunst, die verschiedene Vertreter der unteren Bevölkerungsklassen, den Fischer mit seiner Beute, den die Kuh zum Markte treibenden Landmann u. a. m. naturgetreu gebildet haben. Einer verwandten Anschauungsweise verdankt die kolossale Statue des in

voller Ruhe hingelagerten, von fröhlichen Knaben umspielten „Vaters“ Nil (Tafel 41) ihre Entstehung, in welchem die behagliche und heitere Stimmung eines anmutigen Idylls zur Darstellung kommt. H. L. U.

TAFEL 41.

DER NIL.

KOLOSSALE MARMORSTATUE IM VATIKAN.

Die Statue wurde zusammen mit einem Gegenstück, das den Tiber darstellt und sich jetzt im Louvre zu Paris befindet, unter Leo X. zu Rom gefunden und im Vatikan aufgestellt. Es ist die schönste Darstellung eines Flusses aus dem Altertum, das Vorbild für zahlreiche Nachahmungen bis in die neueste Zeit.

Der Gott ist nicht als ein selbständiger Gott, sondern als Symbol seines Elementes aufgefaßt: das Ganze ist eine Allegorie des Flusses. Die kraftvolle Gestalt ist breit hingelagert; dies symbolisiert das ruhige, mächtige Dahinströmen des gewaltigen Flusses. Die sechzehn Kinder, die ihn umspielen, sind Allegorien der sechzehn Ellen, um welche der Spiegel des Nils steigt, wenn er den höchsten Wasserstand, der die höchste Fruchtbarkeit mit sich bringt, erreicht. Das Füllhorn in der Linken, mit seinen Früchten und Ähren symbolisiert eben diese Fruchtbarkeit des von dem Flusse bewässerten Tales, und die gleiche Bedeutung haben der Ährenkranz auf dem Kopfe und das Ährenbüschel in der Rechten. Die Heimat des Stromes wird durch die Sphinx symbolisiert, die dem linken Unterarme als Stütze dient; sie charakterisiert Ägypten ebenso, wie die Wölfin mit Romulus und Remus an dem Gegenstücke die Heimat des Tiber bezeichnet. Der ägyptische Strom ist aber noch weiter durch das Krokodil verdeutlicht, mit dem einige der Kinder links spielen; vorn neben dem linken Knie sieht man ein Ichneumon, das auf das Krokodil losgehen will.

Das Element des Wassers ist indes nicht nur symbolisiert, sondern auch selbst dargestellt. Unter der linken Hand strömt es hervor und ergießt sich über die ganze Basis der Statue. An der auf unserer Abbildung allein sichtbaren Vorderseite derselben sieht man nur das fließende Wasser und rechts einige Wasserpflanzen. Auf den anderen Seiten der Basis sind auf

dem Wasser Kämpfe von Nilpferden und Krokodilen, sind auf Barken rudernde Pygmäen, die von solchen Tieren bedroht werden, sind Ichneumon und Krokodil, Wasservögel und am Ufer weidende Rinder dargestellt.

Das stufenweise Emporklettern der Kinder symbolisiert das — nach Ellen gemessene — wachsende Ansteigen des Nils. Die Kinder sind übrigens stark ergänzt; an beinahe allen ist der Oberkörper modern, an einigen noch mehr. Ihre Gruppierung um die Hauptfigur ist aber nicht nur bedeutungsvoll, sondern auch künstlerisch überaus geschickt. Die Klarheit der Umrisse der Hauptfigur wird durch sie durchaus nicht beeinträchtigt, ja die mächtigen Formen derselben werden durch den Kontrast hervorgehoben, und Lücken wie die am Fußende und zwischen Armen und Körper werden passend gefüllt.

Der wohlerhaltene Kopf des Flußgottes zeigt den Ausdruck ruhiger, erhabener Milde, wie er dem mächtigen, segenbringenden Strome geziemt. Der volle Bart ist fließenden Wellen gleich behandelt.

Die uns erhaltene Statue, die mit ihrem Gegenstück, dem Tiber, gleichzeitig in Rom ausgeführt ward, ist eine Kopie eines älteren, höchstwahrscheinlich in der Ptolemäerzeit zu Alexandrien geschaffenen Originales.

Die hier durchgeführte allegorische Auffassung des Flußgottes ist der griechischen Kunst vor Alexander durchaus fremd. Diese kennt noch keine gelagerten, ihrem Elemente identischen Flußgötter (mit Unrecht sind sie zum Teil schon im Altertum in ältere Werke, wie die Giebel von Olympia und vom Parthenon, hineininterpretiert worden). Die Flußgötter der älteren griechischen Kunst sind nicht Allegorien der Flüsse, sie bedeuten nicht ein Naturelement, sondern sie sind lebendige Personen des Glaubens wie die anderen Götter, denen sie auch in den Motiven gleichen. Die Statue des Nil ist nicht nur das schönste, sondern wahrscheinlich auch das älteste Beispiel des allegorischen gelagerten Typus der Flußgötter. A. F.



NIL

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

TAFEL 42.

STERBENDER GALLIER.

MARMORSTATUE DES KAPITOLINISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Unter dem Namen des sterbenden Fechters ist diese Statue seit langer Zeit weitbekannt und vielgepriesen. Von nicht ganz sicherer Herkunft[1]) läßt sie sich seit der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts als zum Bestande der Sammlung der Villa Ludovisi zu Rom gehörig nachweisen und ist von dort unter Papst Clemens XII. in das kapitolinische Museum gekommen. Da der Marmor, aus dem das Werk gearbeitet ist, an einigen Stellen Kleinasiens und insbesondere auf der kleinen Insel Furni unweit von Samos gebrochen wird, ist es wahrscheinlich in jenen Gegenden gefertigt worden, zumal die Arbeit bis ins einzelne den Eindruck der frischen Ursprünglichkeit eines Künstlers der hellenistischen Zeit und nicht den der glatten Nachahmung eines römischen Kopisten macht. Die Erhaltung ist nicht sehr glücklich: abgesehen von kleineren Ergänzungen sind völlig neu und daher nicht gesichert das Schwert nebst Scheide und Tragband mit dem dazu gehörigen Teile der Basis; zweifellos unrichtig hinzugefügt ist an dieser Stelle das Ende des Horns, das nur in ein Mundstück auslaufen kann. Der rechte Arm ist echt, war aber gebrochen.

Wie in dem rechtsseitigen Teile eines Giebels ruht hingestreckt auf der sich abdachenden Basis ein Krieger, der auf der rechten Seite dicht unter der Brust durch eine Stoßwunde von Feindeshand tödlich getroffen ist; er ist auf seinen mächtigen ovalen Schild niedergesunken, um den sich ein gewundenes, in zwei Teile gebrochenes Horn herumlegt, und vermeidet durch die ganze Lage des Körpers, insbesondere durch den aufgestützten rechten Arm, dessen Hand nach aussen gedreht ist, und das untergeschlagene rechte Bein, das von dem linken Arme krampfhaft gefaßt wird, jede durch eine Spannung der Muskeln eintretende Steigerung des Schmerzes. Hilflos und gebrochen ist der Kopf gesenkt, das Gesicht offenbart den Ausdruck schmerzhaften Leids, bewahrt aber die Miene wilden Trotzes und verbitterter Wut (Fig. 23). Die Nationalität des Verwundeten ist zwar in einer durch den Einfluß griechischer

[1]) Die wahrscheinliche Annahme, daß sie ebenso wie die Gruppe »Der Gallier und sein Weib« in den ehemaligen Gärten des Sallust, in deren Bereich Villa und Park Ludovisi angelegt waren, zutage gekommen ist, läßt sich urkundlich noch nicht beweisen.

Kunst etwas idealisierten Form, aber in unverkennbaren Zügen meisterhaft zum Ausdruck gebracht. Denn die schlanke, geschmeidige Jünglingsgestalt von hervorragender Größe, deren saftiges und kräftiges Fleisch von fetter und dicker Haut umspannt wird, ganz nackt und nur mit der aus Metall gewundenen Halskette (torquis) geschmückt, die unregelmäßige, ungriechische Kopf- und Gesichtsbildung mit struppigem, durch den Gebrauch der Salbe in wulstige Strähnen verdicktem Haare und dem kurzgeschorenen Schnurrbarte der Oberlippe gewähren eine deutliche Veranschaulichung und Belebung der Vorstellung, die von dem Aussehen eines Galaters aus den Nachrichten antiker Schriftsteller[1]) gewonnen wird; vermutlich hat dem Künstler ein charakteristischer Vertreter des Barbarenstammes unmittelbar als Modell gedient, oder er hat ein lebensgetreues Vorbild benützt; jedenfalls ist durch diese Darstellung eine glänzende Probe für die Fähigkeit der hellenistischen Plastik, auch neue Typen zu bilden, dargeboten. Man empfindet Mitleid mit dem Schicksal des jugendlichen, der Ermattung nahen Helden, der auch im Todeskampfe die seinem Stamme eigene unbeugsame Tapferkeit bewahrt: in der Schlacht tödlich getroffen, hat er sich aus dem engen Getümmel eine kurze Strecke weggeschleppt und haucht nun auf dem geretteten Schilde sein Leben aus im Anblick des Kriegshorns, durch dessen Schall er seine Genossen zum Kampfe entflammt hat und das im Gedränge des Gefechts zerbrochen ist. Dieses Stimmungsbild entwickelt sich dem Beschauer aus der Betrachtung des Werkes allein, als einer Einzelfigur gedacht. Mit Recht aber hat man die Zugehörigkeit der unter dem Namen „Der Gallier und sein Weib“ berühmten Gruppe im Thermenmuseum (Rom) zu der Statue des sterbenden Galaters aus der Gleichheit des Materials, Kunststils und Gegenstandes erschlossen, welche Folgerung durch die ehemals gemeinsame Aufbewahrung in der Villa Ludovisi bestärkt wird. Auch hat man beide Werke als Bestandteile eines umfangreichen Schlachtendenkmals erkannt, das zur Erinnerung an Siege über jene kriegerischen Stämme errichtet worden ist, und nur unentschieden gelassen, ob die Originale selbst oder mit diesen im wesentlichen gleichzeitige Nachbildungen von Bronzen erhalten sind. In der Art haben Könige von Pergamon[2])

---

[1]) Polybius, Geschichte 2, 29, Cäsar über den Gallischen Krieg 2, 30, Livius, römische Geschichte 6, 7, Diodor, Bibliothek 5, 27 ff., Pausanias, Beschreibung Griechenlands 10, 19 ff.

[2]) Attalos I. (241—197), Eumenes II. (197—159), (Plinius der Ältere, naturalis historia 34, 84. Inschriften von Pergamon No. 20 ff.). Von den bei Plinius erwähnten, aus Bronze gearbeiteten Schlachtendenkmälern



STERBENDER GALLIER

ROM, KAPITOL

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

die gegen die Galater errungenen militärischen Erfolge auf ihrem Herrschersitz verherrlicht. Eine unmittelbare Beziehung zu diesen Denkmälern pergamenischer Kunst ist zwar urkund-



Fig. 23. Kopf des Sterbenden Galliers.

lich nicht gesichert, erscheint aber durch die Gleichheit der Darstellung und des Stils fast zweifellos. Die Entstehung ist

---

sind bei Gelegenheit der von Preußen unternommenen Grabungen leider weder monumentale noch sichere epigraphische Reste zutage gekommen. Trotzdem muß die dereinstige Existenz zu Pergamon als gewiß gelten. Die Monumente waren von Attalos und Eumenes zu verschiedener Zeit getrennt oder vielleicht auch von letzterem Herrscher allein gemeinsam aufgestellt worden. Die Entscheidung darüber könnte durch genauere chronologische Bestimmung der bei Plinius a. a. O. aufgezählten Erzgießer Isigonus, Pyromachus, Stratonicus, Antigonus gewonnen werden, diese aber ist mit dem vorhandenen literarischen und inschriftlichen Material nur bei Phyromachus und zwar teilweise möglich; er hat sicher unter Eumenes II. gearbeitet, kann aber auch noch unter Attalos I. tätig gewesen sein. Die Konjektur „Epigonus" (vgl. Plinius 34, 88 und Inschriften von Pergamon a. a. O.) für das Plinius 34, 84 handschriftlich überlieferte „Isigonus" entbehrt der Berechtigung, und demgemäß ist die Beteiligung beider Künstler an den Siegesdenkmälern gesichert.

innerhalb der ganzen Periode der Kämpfe, die von den Anfängen der Regierung Attalos' I. bis 165 v. Chr. sich ausdehnten, sehr wohl möglich; eine genauere Zeitbestimmung könnte nur durch die Ermittlung des Anlasses der Stiftung, durch die Feststellung des geschichtlichen Ereignisses, zu dessen Verewigung jene Bildwerke beitragen sollten, gewonnen werden[1]).

[1]) Aus Attalos I. Regierung wurden zu Pergamon Bathren derartiger Siegesmonumente, die auf Grund der darauf angebrachten Inschriften datierbar sind, gefunden; doch ist die Beziehung zu den beiden in Rom befindlichen Marmorwerken unerweisbar, ebenso wie deren aus stilistischen Erwägungen erfolgte Zuweisung in jene ältere pergamenische Kunstschule nicht unbedingt überzeugt.

IX. HISTORISCHE KUNST DER RÖMER.

Die Anfänge der historischen Kunst der Römer reichen gemäß der Nachrichten alter Schriftsteller bis in die frührepublikanische Epoche, wohl noch in das Ende des vierten, jedenfalls in das dritte vorchristliche Jahrhundert zurück. Insbesondere aus dem zweiten Jahrhundert v. Chr. wird berichtet, daß siegreiche Feldherrn ihre Kriegstaten durch Wandgemälde in Tempeln verewigen oder auf Tafelgemälden darstellen ließen, die in Heiligtümern geweiht oder öffentlich ausgestellt und dem Volke erklärt, im Triumphzuge einhergetragen wurden. Aus den kurzen, literarisch überlieferten Inhaltsangaben einzelner dieser Darstellungen ersehen wir, daß darin die Grundlage für die Entwicklung der späteren monumentalen Reliefkunst der Römer ruht. Zwei vor einiger Zeit zu Rom in Gräbern zutage gekommene Fresken, das eine mit einer fortlaufenden Reihe von Scenen aus der Vorgeschichte Roms (aus dem Ende der Republik), das andere mit streifenweise übereinander angeordneten Abbildungen eines bestimmten, bisher nicht ermittelten kriegerischen Ereignisses (wohl aus dem zweiten vorchristlichen Jahrhundert) erinnern hinsichtlich der Form, letzteres auch des Inhalts der Darstellung unmittelbar an diese spätere Reliefkunst und geben für jene literarischen Nachrichten über die altrömische Malerei den monumentalen Beleg. Zugleich sind sie durch die schlichte und getreue Wiedergabe der Tatsachen als ein verhältnismäßig frühes Zeugnis für den ausgeprägten geschichtlichen Sinn der Römer von großer Wichtigkeit. Indes diese geringen Reste der Malerei erscheinen unbedeutend gegenüber den zahlreichen von dem Beginn der Kaiserzeit bis auf Konstantin herab erhaltenen Skulpturen der Sieges- und Ehrendenkmäler, welche zur dauernden Verewigung insbesondere militärischer Erfolge in den verschiedensten Teilen des Weltreichs errichtet wurden.

In Rom sind es abgesehen von unbedeutenderen Baulichkeiten drei Ehrenbogen[1]) und zwei Siegessäulen[2]), die noch heutzutage als weithin sichtbare Wahrzeichen der ewigen Stadt in die Luft emporragen. Beide Arten dieser Denkmäler sind gewissermaßen als hohe Postamente für die auf der Spitze zu errichtenden Darstellungen des Kaisers, sei es als einer Einzelfigur auf jenen Säulen, sei es ein Viergespann lenkend, wie häufig auf den Bogen, aufzufassen. Beiden ist die Tendenz



Fig. 24. Marmorrelief vom Trajansbogen in Benevent.
Darbringung eines Opfers durch den Kaiser.

ihrer Entstehung gemeinsam, die in der Verherrlichung der Person des Herrschers sowie seiner kriegerischen Taten und seiner Wirksamkeit im Frieden begründet ist. Beide zeigen wenigstens in der vorliegenden Gestalt und in der sie umkleidenden plastischen Dekoration ein echt nationales Gepräge[3]). Die architektonisch einfache und vornehme Symmetrie der Ehrenbogen, die in geschlossenen Umrissen von der örtlichen Umgebung scharf sich abheben, befriedigt den Betrachter in hohem Maße.

[1]) Der des Titus (eintorig), der des Septimius Severus und Konstantin (dreitorig).
[2]) Die des Trajan und Marc Aurel.
[3]) Vorstufen der Entwicklung lassen sich in griechischer Kunst verfolgen.

An den ragenden Siegessäulen dagegen ist es nur die originelle Form und imponierende Höhe, die anfangs in Erstaunen setzen, auf die Dauer aber eine befriedigende Wirkung nicht erzielen. Während an den räumlich begrenzten und abgeteilten Flächen der ersteren eine Scheidung des Reliefschmucks in einzelne Scenen ermöglicht und eine Häufung derselben erschwert ist, sowie bei der mäßigen Höhe der Gebäude die Übersicht er-



Fig. 25. Marmorrelief von der Trajanssäule in Rom.
Sturm einer dakischen Abteilung gegen eine römische Festung.

leichtert wird, reihen sich an letzteren die Reliefs in schmalen Streifen spiralförmig fortlaufend von unten bis hoch nach oben und sind dem Auge nur im geringsten Teile erreichbar. Der sachliche Wert der Skulpturen sowohl der Ehrenbogen, als auch der Siegessäulen beruht in erster Linie auf dem reichen Inhalt der Darstellungen, welche die literarischen Quellen der Kaisergeschichte monumental bestätigen und ergänzen. Für das Staatsleben und den Kultus, vor allem aber für das Militärwesen in seinen mannigfachen Formen, für die Bewaffnung, den Kampf, die Belagerung und Befestigung u. a. m., endlich für das Kulturleben der besiegten Völker, voran unserer eigenen Vorfahren, sind sie eine unschätzbare Quelle der Veranschaulichung und Belehrung (Figur 24 und 25). Was die künstlerische Bedeu-

tung betrifft, so ist dieselbe je nach der Zeit der Entstehung der einzelnen Denkmäler verschieden. In den Darstellungen der Ära Pacis Augustae[1]) und des Titusbogens wird man das weise Maßhalten in der Gestaltung der Scenen, das vornehme und ruhige Auftreten der Personen, ihre treffliche Charakterisierung und vorzügliche Wiedergabe im Porträt verdientermaßen würdigen. Von den Reliefs der Trajanssäule abwärts wird die verwirrende Häufung der Scenen und Figuren, der Mangel an Übersichtlichkeit und Klarheit der Situation trotz der vielfach namentlich an der Trajanssäule anerkennenswerten Erfindungsgabe, vor allem aber die malerischen Vorbildern entlehnte Anordnung in zwei oder noch mehr Reihen übereinander das Auge des Betrachters stören[2]). Auch wird die absichtliche Hervorhebung der Taten der Sieger und Zurückdrängung der Gegner, die rohe Gewalt in der Kriegsführung unser Gefühl verletzen. Großes historisches und künstlerisches Interesse bietet insbesondere unter den Reliefs der Trajans- und Marcussäule die bezeichnende und lebensvolle Bildung der barbarischen und germanischen Volkstypen (Fig. 26), und unter diesen wirken erhebend die Einzelfiguren männlichen und weiblichen Geschlechts, die auch nach der Unterwerfung in ihrem Auftreten heldenhafte Fassung und Würde bewahren. Unter den erhaltenen Rundwerken dieser Art erscheint, vorausgesetzt, daß die Deutung richtig ist, als herrlichste Schöpfung die Statue einer trauernden Barbarin (Tafel 43), die vielleicht als Personifikation eines überwundenen Volkes ein in den Anfängen der Kaiserzeit zu Rom errichtetes Siegesdenkmal geschmückt hat; hinsichtlich der künstlerischen Auffassung und trefflichen Wiedergabe der fremdländischen Nation ist sie ein Meisterwerk. H. L. U.

---

[1]) Altar der Friedensgöttin, welchen der Senat zur Feier der Rückkehr des Kaisers aus Spanien und Gallien im Campus Martius zu Rom geweiht hat (Monumentum Ancyranum II, 37); die Errichtung desselben fällt in die Jahre 13—9 v. Chr.

[2]) Vgl. die Tafel 44 und 45 gebotenen Proben der Reliefs der Marcussäule.

TAFEL 43.

STATUE EINER TRAUERNDEN BARBARIN.

MARMOR. FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI.

Unter dem falschen Namen der „Thusnelda" ist die bedeutend überlebensgroße, gut erhaltene[1]) Statue bekannt geworden. Bereits in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der Antikensammlung der Familie della Valle zu Rom nachweisbar, ist sie noch in dem nämlichen Jahrhundert in den Besitz der Medici und dadurch später nach Florenz gelangt, wo sie in der Loggia dei Lanzi aufgestellt, wohlverdienten Ruhm erlangt hat. Denn sie erregt sowohl unser künstlerisches als auch gegenständliches Interesse in hohem Grade. Mit Recht wird in der Figur, welche in dem Gesichtsausdruck weder griechischen noch römischen Typus zeigt, eine trauernde Barbarin erkannt; da aber in Ermanglung eines Fundberichtes die ursprüngliche Bestimmung nicht ermittelt ist, so kann die fast allgemein gebilligte Vermutung, daß die Statue als Personifikation eines besiegten Barbarenvolkes ein in den Anfängen der Kaiserzeit zu Rom errichtetes Siegesdenkmal geschmückt habe, nicht sicher erwiesen werden, und die Möglichkeit früheren Ursprungs oder der Nachbildung eines älteren Musters aus hellenistischer Zeit bleibt vorerst noch bestehen. Jene Deutung freilich wird begünstigt durch die Tatsache, daß sehr ähnliche Gestalten neben einem gefangenen Fürsten auf dem zu Arausio, dem heutigen Orange, in Gallia Narbonensis wahrscheinlich zur Zeit des Tiberius errichteten Triumphbogen wiederkehren[2]) und Germaninnen auf der Marcussäule zu Rom in der Tracht mit der sogenannten Thusnelda manchen Berührungspunkt bieten[3]), sowie deren charakteristische Kleidung durch die berühmte Stelle in Tacitus Germania[4]) teilweise erklärt wird. So wird die Be-

[1]) Abgesehen von kleineren Ergänzungen ist fast der ganze rechte Unterarm neu.

[2]) Ebenso auf einem zu Palermo aufbewahrten römischen Sarkophag mit Darstellungen von Kämpfen zwischen Römern und Galliern, ferner an dem Basament des Konstantinsbogens zu Rom.

[3]) Auf einem in Triest befindlichen Relief aus Kula in der Nähe von Philadelphia in Lydien, durch welches der Inschrift zufolge Germanicus oder der Kaiser Gaius geehrt wird, ist ein solches Frauenbild als ‚Γερμανία' („Germania") bezeichnet.

[4]) Cap. 17: . . . feminae . . . lineis amictibus velantur . . ., partemque vestitus superioris in manicas non extendunt, nudae brachia ac lacertos;

zeichnung „Gallia devicta“ oder „Germania devicta“, wenn auch die Möglichkeit der Darstellung einer anderen besiegten Völkerschaft zugegeben werden muß, nach dem zur Zeit vorliegenden monumentalen und literarischen Material der Wirklichkeit am nächsten kommen.[5]

In ruhiger Haltung, mit beiden Fußsohlen fest auftretend, steht eine hochgewachsene Frau von kräftiger Körperbildung vor uns; sie ist in ihren geschlossenen Umrissen einer schlanken Säule oder einem regelmäßig emporgewachsenen Baumstamme vergleichbar und eignet sich in dieser Gebundenheit der Formen vortrefflich zu architektonischer Verwendung. Durch das zum Zeichen der Ruhe übergeschlagene linke Bein und den Wechsel in der Haltung der Arme ist sie in Verbindung mit der kontrastierenden Bewegung der Kreuz- und Querlinien der Gewandung trotz der ruhigen Stellung überaus lebensvoll rhythmisch bewegt. Die Kleidung besteht aus dicksohligen Schuhen und einem die Arme sowie die linke Brust freilassenden Leibrock mit gegürtetem Überschlag, endlich einem chlamysartigen Mantel, der über das linke Handgelenk gelegt und, nach hinten gezogen, über die linke Schulter vorfällt, sowie unter dem linken Arm durchgesteckt, nach abwärts hängt. Bewundert wird mit Recht Haltung und Ausdruck des Kopfes. Das herrliche, durch Scheitelung mehrfach gegliederte Haar wallt in mächtigen Strähnen nach rückwärts tief herab, einzelne Löckchen hängen zur Andeutung der durch den Schmerz veranlaßten Vernachlässigung der Haarpflege in die Stirne herein. Das Haupt ist einem häufigen Typus der Trauer entsprechend gegen den rechten, zum Kinne erhobenen Arm geneigt, der auf die linke Hand gestützt zu denken ist. Das feine Oval des Antlitzes zeigt in dem ernsten und festen Blick tiefe Betrübtheit, stille Ergebenheit in das unvermeidliche Geschick der Besiegung, entbehrt aber nicht einer gewissen Hoheit und Würde des vornehmen,

(„. . . die Weiber . . . hüllen sich in Linnen . . ., und den oberen Teil des Gewandes verlängern sie nicht zu Ärmeln, an den Ober- und Unterarmen nackt“; der Zusatz: sed et proxima pars pectoris patet („doch auch der zunächstliegende Teil der Brust ist frei“) bezeichnet nicht, manchen Monumenten wie der „Thusnelda“ entsprechend, die Entblößung einer Brustseite, sondern dem Wortlaute des Textes gemäß die Nacktheit des ganzen oberen Brustkorbs; auch diese Mode scheint durch die Tracht einer Germanin auf der Marcussäule veranschaulicht zu sein.

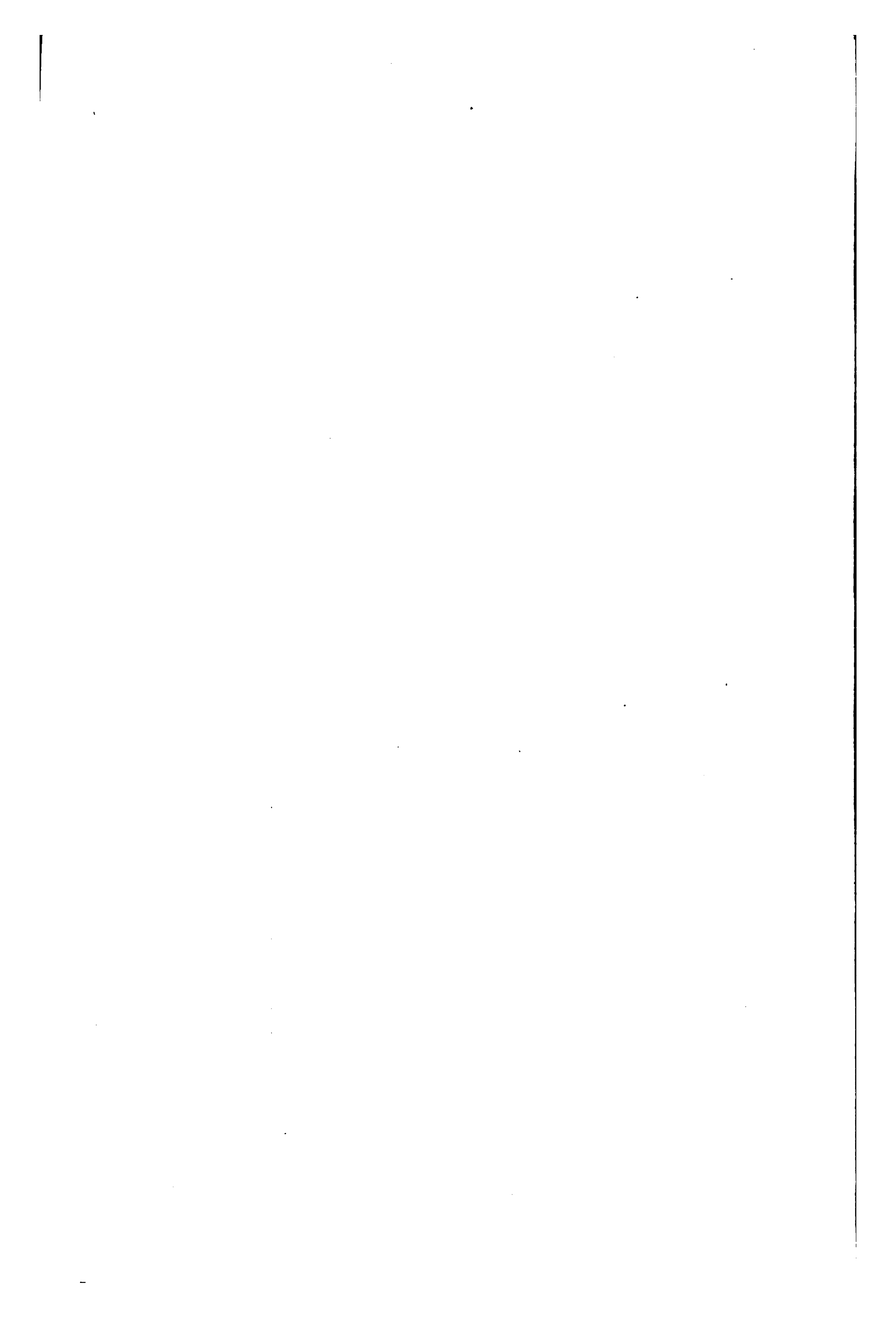
[5] Die erwägenswerte Deutung auf eine nichtgriechische Heroine der Tragödie, etwa auf Medea, die als architektonischer oder dekorativer Schmuck ein römisches Theater geziert hat, läßt sich infolge der Unkenntnis über die ehemalige Verwendung des Standbilds nicht begründen.



STATUE EINER TRAUERNDEN BARBARIN

FLORENZ, LOGGIA DEI LANZI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



durch die Unterwerfung ungebeugten Charakters, der dem Sieger Achtung geboten haben wird und uns heute noch mächtig ergreift, je länger der Blick auf dem Bilde stiller und edler Trauer ruht.

Die ganze Statue wäre, wenn sie wirklich ein römisches Originalwerk vorstellte, ein beachtenswerter Beweis für die Leistungsfähigkeit der römischen Triumphalkunst. Indes das Vorbild derselben läßt sich mindestens bis in das vierte Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgen und zeigt an einem klaren Beispiele den lange wirksamen Einfluß der Tradition eines Typus. Denn auf attischen Grabdenkmälern und, von diesen entlehnt, auf dem berühmten Sarkophag der „Klagefrauen" aus Sidon in Konstantinopel kehrt die Gestalt der trauernden Frau in fast völlig gleicher Form wieder. In der hellenistischen Epoche, vielleicht in Pergamon, wird das Urbild zur Darstellung der Personifikation unterworfener nichtgriechischer Nationen verwendet und umgestaltet worden sein, um zur Zeit der Römer griechischen oder unter griechischem Einflusse arbeitenden einheimischen Künstlern bei der statuarischen Ausschmückung von Siegesdenkmälern über barbarische Völker als Muster zu dienen.

H. L. U.

TAFEL 44 und 45.

RELIEFS DER MARCUS-SÄULE ZU ROM.

Noch heute stehen in Rom zwei mächtige Säulen aufrecht, die von einem erzählenden Reliefbande spiralförmig umschlungen sind. Beide beziehen sich auf die Kämpfe römischer Kaiser mit den kräftigen Völkern, welche das Reich von Norden, von der Donau her, bedrohten. Künstlerisch bedeutender ist die Säule Trajans, welche die Siege dieses Kaisers über die Daker feiert; aber gegenständlich wichtiger für uns Deutsche ist die des Kaisers Marcus, welche den Kämpfen mit den vorwiegend germanischen Völkern an der mittleren Donau, dem sog. Markomannenkriege, gilt.

Aus der langen Serie der Bilder dieser Marcussäule sind hier vier Proben auf zwei Tafeln vereinigt.

1. Das Regenwunder im Quadenlande. Dieses Bild fällt in den Anfang der langen Reihe. Es ist berühmt, und die

hier dargestellte Scene wird auch in unserer sonst so kümmerlichen Überlieferung über den Markomannenkrieg eingehender erwähnt. Das zuverlässig überlieferte Datum der Begebenheit ist das Jahr 174 n. Chr., woran man mit Unrecht hat rütteln wollen. Es sind somit die Ereignisse des Jahres 174, mit welchen die Säule beginnt. Ihren Endpunkt aber bezeichnet, wie aus verschiedenen Umständen mit Sicherheit hervorgeht, der vorläufige Abschluß des Krieges 175. Die Errichtung der Säule ist höchstwahrscheinlich schon bei dem Triumphe, den Kaiser Marcus 176 über die Germanen und Sarmaten feierte, beschlossen und ihr Bilderschmuck entworfen worden.

Das „Regenwunder“ von 174 ereignete sich nach der Überlieferung (bei Dio Cassius 71, 8 ff.) in folgender Weise: Die Römer rückten im Lande der Quaden vor, wurden von den Feinden umzingelt, vom Wasser abgeschnitten und litten in der Hitze unter entsetzlichem Durste. Da bricht ein gewaltiges Gewitter los, das den Feinden nur Schaden, den Römern nur Nutzen bringt und sie aus der Gefahr der Vernichtung befreit; sie erfechten einen glänzenden Sieg. Der Kaiser schreibt an den Senat, daß er kein Bedenken getragen habe, da die unverhoffte Hilfe eine göttliche — dies bestimmte der Kaiser nicht näher — gewesen sei, auch ohne vorherige Genehmigung des Senats die siebente Imperatorenakklamation seitens des Heeres anzunehmen. Die Säule stellt nicht einen helfenden Gott, sondern nur die Naturerscheinung selbst, das mit gewaltigem Platzregen verbundene Gewitter, personifiziert dar, wobei als Grundlage der Typus des Gottes des Regenwindes, des Notus, diente (vgl. Ovid, met. I, 264 ff.); von diesem stammen die Flügel; mit der Personifikation ist in geschickter Weise die natürliche Darstellung des Regens selbst verbunden, der in Strömen von Haar, Bart und Armen herniederwallt. Unten sieht man versinkende Rosse und tote Quaden, links einige der geretteten Römer. Die Figuren rechts gehören zu der folgenden Scene.

Mit Unrecht hat man neuerdings einen Gegensatz zwischen der Überlieferung und dem Säulenrelief gesehen, oder gar gemeint, die Überlieferung sei nur aus Mißverständnis der Säule entsprungen. Allein sicher ist, daß sowohl heidnische, als christliche Legende sich sofort an jenen oben nach der ältesten Überlieferung und der Säule berichteten Vorgang angeschlossen hat.

2. Hinrichtung germanischer Edlen. Sechs Männer werden durchs Schwert gerichtet. Ihre Hände sind auf dem



1



2

RELIEFS DER MARCUSSÄULE

ROM, PIAZZA COLONNA

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Rücken zusammengebunden. Die Häupter zweier liegen schon am Boden. Auch die Männer, welche die Exekution vollstrecken, sind ihrem Typus nach Germanen. Im Hintergrunde römische Reiter, welche den Richtplatz umstellt haben. Wahrscheinlich ist die Bestrafung aufständischer Germanen gemeint. Die den Römern treu gebliebenen deutschen Stammesgenossen müssen die Exekution ausführen. Der germanische Typus ist hier deutlich ausgeprägt in den edeln, schmalen, hohen Gesichtern mit den langen Bärten. Die Tracht der Germanen besteht hier wie immer auf der Säule aus engen Hosen, die aber häufig das einzige Kleidungsstück sind; dazu tritt oft ein kurzer Rock und ein auf der Schulter festgestecktes Sagum.



Fig. 26. Kopf eines germanischen Fürsten.

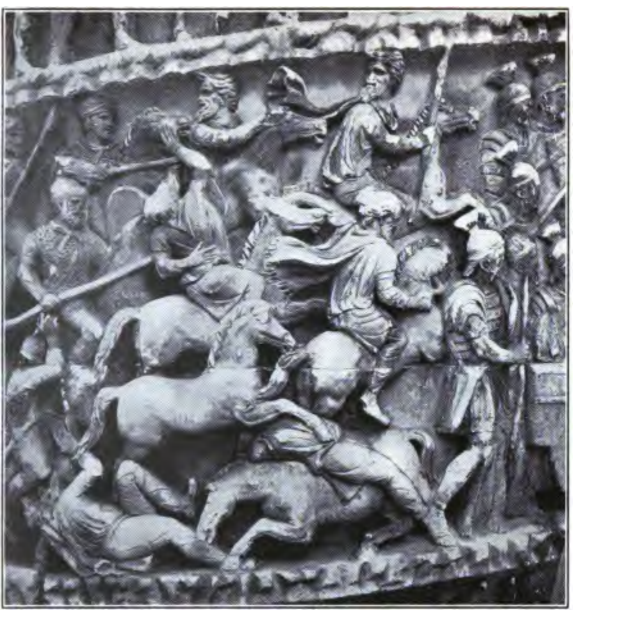
3. Römische Reiterei jagt berittene Sarmaten in die Flucht. Die Hauptgegner der Römer in diesem Kriege waren neben den Germanen die die Theißebene bewohnenden Sarmaten. Sie werden von den Germanen sehr verschieden gebildet. Sie sind ein flinkes Reitervolk von aufgeregtem, leidenschaftlichem Wesen, aber niedrigen, servilen Manieren; die Köpfe haben einen unedlen Typus mit tief eingesenkter Nasenwurzel; der Bart läßt die Wangen größtenteils frei, ist aber vom Kinn aus stark und lang. Sie tragen außer den Hosen immer den Rock und zuweilen das Sagum darüber. Ihre Waffe ist die Wurflanze. Auf diesem Bilde sind sie in eiligster Flucht begriffen. Einer ist vom Pferde gefallen, das allein weiter rennt; er wird von einem Römer niedergestoßen. — Mit Unrecht hat man in diesem Typus auch Slaven zu erkennen geglaubt.

4. Germanischer Fürst gefangen abgeführt. Links oben ist eine hochgelegene Burg angedeutet. Zwei römische Soldaten führen zwei germanische Männer gefesselt den Bergweg herunter. Der vordere von ihnen ist vom Künstler besonders sorgfältig ausgeführt; es ist der schönste, edelste Germanenkopf auf der Säule. Man darf in ihm den König Ariogaesus vermuten, auf dessen Einbringung Kaiser Marcus einen hohen Preis gesetzt hatte (Dio Cassius 71, 14). Ein dritter römischer Soldat treibt die gefangenen zwei Söhne des Fürsten vor sich her.

Der germanische und der sarmatische Typus sind auf der Säule immer deutlich geschieden. Daneben kommen nebensächlich noch einige andere Völkertypen vor, wie die keltischen Cotini.

Von den römischen Soldaten tragen die Legionare, deren einige auf diesem Bilde rechts sichtbar werden, den seit Trajan eingeführten Streifenpanzer, die Auxiliar-Kohorten und die Reiterei das Kettenhemd.

Die Figuren sind (wie auch schon an der Trajanssäule) immer so geordnet, daß, was hintereinander gedacht ist, übereinander dargestellt wird. A. F.



3



4

RELIEFS DER MARCUSSÄULE

ROM, PIAZZA COLONNA

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

X. GRIECHISCHE UND RÖMISCHE PORTRÄTS.

Infolge des im Altertum zu allen Zeiten vorhandenen Bedürfnisses, das Andenken der Verstorbenen durch die plastische Ausschmückung der Gräber den Nachkommen zu erhalten, infolge der schon frühzeitig weitverbreiteten Sitte, Bildnisse der Sterblichen den Göttern zu weihen und der seit dem vierten Jahrhundert v. Chr. in stets wachsendem Maße üblichen Gepflogenheit, verdiente Persönlichkeiten durch Ehrenstatuen auszuzeichnen, hat die Porträtkunst von den ältesten Zeiten des griechischen Archaismus bis in die spätrömische Kaiserzeit in einer Mannigfaltigkeit und Vortrefflichkeit sich ausgebildet, daß sie den Leistungen der übrigen Zweige antiker Kunst als gleichberechtigt an die Seite gestellt werden muß; bisher aber hat sie in den weiteren Kreisen der Kunstfreunde die gebührende Beachtung noch nicht gefunden. Durch die in dieser Sammlung gebotenen Abbildungen kann sie zwar nicht vollständig in ihrer historischen Entwicklung, aber wenigstens in glänzenden Proben insbesondere aus ihrer Blütezeit gewürdigt werden. Freilich nur bei eingehendem Studium wird die technisch meisterhafte Arbeit und hohe künstlerische Auffassung erkannt werden. Vor allem gewährt es einen fesselnden Reiz, aus den Physiognomien der Dargestellten ihren Charakter, ihre Gesinnung zu ergründen, bei historisch oder literarisch hervorragenden Persönlichkeiten das Aussehen mit ihren Taten und Leistungen zu vergleichen und in Einklang zu bringen. Diese Betrachtungsweise erschließt bei Anwendung der nötigen Vorsicht eine reiche und reine Quelle der Belehrung.

Außerhalb des Bereiches dieser Skizze liegt die Behandlung der Anfänge griechischer Bildniskunst, die mit der Entwicklung der ältesten griechischen Plastik zusammenfällt; um an die frühzeitigsten Versuche der Wiedergabe menschlicher Gesichtszüge zu erinnern, genügt es, auf die in mykenischen Gräbern gefundenen Masken aus getriebenem Goldblech, die in die zweite Hälfte des zweiten Jahrtausends v. Chr. gesetzt werden, hin-

zuweisen. In viel jüngere Zeit, und zwar in die Wende des siebten und sechsten Jahrhunderts v. Chr. gehört eine Anzahl nackter Gestalten, welche Jünglinge in strammer Haltung darstellen; im Schema zwar noch ägyptischen Vorbildern sich anschließend, sind sie doch durch die auf genauem Studium der Natur beruhende Gestaltung des menschlichen Körpers und durch den lebensvollen Gesichtsausdruck von jenen starren Erzeugnissen nichtgriechischer Kunst gewaltig unterschieden. Freilich hat man in der Kopfbildung Porträtähnlichkeit noch nicht erstrebt, sondern mit der Wiederholung oder Ausgestaltung überkommener Typen sich begnügt. Als klassisches Beispiel dieses Stils gilt mit Recht der sogenannte „Apoll von Tenea" (Tafel 1), ein Werk aus der Schule des Dipoinos und Skyllis, das zur Erinnerung an einen Verstorbenen dereinst auf dessen Grabe aufgestellt war. Wie im sechsten und fünften Jahrhundert v. Chr. die in ihrer Entwicklung vorwärts schreitende altattische Kunst treffliche Schöpfungen frischen Lebens und teilweise individuellen Gepräges hervorgebracht hat, das zeigen neben anderen Werken die dereinst der Göttin Athena geweihten Frauenstatuen, die vor nicht allzulanger Zeit auf der Akropolis zu Athen unter der durch die Zerstörung der Bauten der Burg 480 v. Chr. entstandenen Schuttschicht zutage gekommen sind (Tafel 2 und Fig. 1), das zeigt die schon längst gefundene und weithin bekannte Grabstele des Aristion von dem Künstler Aristokles, ein naturgetreues Bild attischer Mannskraft und Tüchtigkeit aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts v. Chr.

Als die griechische Kunst im fünften Jahrhundert v. Chr. zu ihrer Höhe gelangt war, ist in der Bildniskunst noch lange jener Idealismus, der auf naturgetreue Nachbildung der Persönlichkeit verzichtet und mit der Wiedergabe zwar künstlerisch hervorragender, aber nur allgemeiner Formen sich begnügt, z. B. in den herrlichen attischen Grabreliefs vorherrschend, allmählich aber auch der Niederschlag der Individualitäten großer Meister in steigendem Maße erkennbar. Vielbeschäftigt und hochberühmt war der Erzgießer Kresilas (zweite Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr). Für dessen Bedeutung bietet die Kopie des Kopfes seiner Statue des Perikles (Tafel 46) eine glänzende monumentale Bestätigung. In ihr ist nach Abstreifung aller unwesentlichen Einzelheiten der äußeren Erscheinung der καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ, der feingebildete Weltmann in vollendeter Form veranschaulicht. Kresilas hat also auf genaue Wiedergabe des Individuums verzichtet und stark idealisierte Porträts geschaffen. Im Gegensatz zu ihm stand der etwas jüngere attische Erzgießer Demetrios,

der gemäß der literarischen Überlieferung zuerst die Wirklichkeit mit ausgeprägtem Realismus veranschaulichte und daher den Beinamen „ἀνθρωποποιός, Menschenbildner“, erhielt. Leider hat man von seiner Kunstart aus Monumenten eine genauere Vorstellung noch nicht gewinnen können. Dagegen gewährt von der Eigenart des Atheners Silanion, der um die Mitte des vierten vorchristlichen Jahrhunderts tätig war, die in Nachbildungen erhaltene Büste des Philosophen Plato deutliche Vorstellung: Einfache, fast etwas nüchterne Auffassung, schlichte, ehrliche Naturwahrheit ohne absichtlichen Ausdruck der geistigen Bedeutung schauen aus den auf ihn oder auf Meister von ähnlicher Kunstrichtung zurückzuführenden Bildnissen hervorragender Persönlichkeiten entgegen (vgl. Sokrates Fig. 33). Eine weitere, in der Folgezeit überaus wirksame Phase der Entwicklung ist unter dem Einflusse philosophischer, auf die Erforschung des inneren Menschen gerichteter Studien bewirkt worden. „Der Bildhauer soll die Tätigkeit der Seele in dem Bilde zum Ausdruck bringen“, hat Sokrates einem Künstler gegenüber betont. Diese Forderung ist in der Porträtkunst des vierten Jahrhunderts v. Chr. und der nachfolgenden Zeit erfüllt worden. Vor allem ist es üblich gewesen, Dichter und Gelehrte zwar nach der Natur oder naturgetreuen Vorbildern, aber ohne die Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung so wiederzugeben, wie ihre bleibende geistige Bedeutung, ihr ethischer Gehalt in dem Andenken der Nachwelt fortlebte. Von diesem Gesichtspunkte aus sind die erhabene, phantasievolle Gestalt des Sophokles (Tafel 47), die Hermen des philosophisch beanlagten Euripides (Tafel 48), sowie des geist- und gemütvollen Sokrates (Tafel 49) zu betrachten. In ähnlichem Sinne gedacht, aber auf Grund der aus der Überlieferung gewonnenen Vorstellung von der Persönlichkeit aus der Phantasie völlig frei geschaffen ist das dichterisch begeisterte Antlitz des erblindeten Sängers Homer (Tafel 52), eine herrliche Schöpfung aus hellenistischer Epoche. Eine neue Richtung gab der griechischen Bildniskunst die lysippische Schule und Zeit. Das Streben nach Naturwahrheit, die realistische Auffassung, der verstärkte Ausdruck innerer Gefühle und Erregungen im Antlitz sind Eigentümlichkeiten dieses Stils, die zusammengewirkt haben, um die Statue des Demosthenes mit den zerrissenen und durchfurchten Gesichtszügen (Tafel 51) zu bilden, die von jener idealisierten Statue des Sophokles gewaltig sich unterscheidet. Zur Zeit Alexanders des Großen und der Diadochen steht die Persönlichkeit der Fürsten im Vordergrunde. In ihrer Wiedergabe haben die Porträtisten neue Aufgaben erhalten und glänzend gelöst.

Nicht mehr der geistvolle Ausdruck der Gesichter, wie bei den Dichtern und Gelehrten, fesselt in erster Linie das Auge des Betrachters, sondern das historische Interesse an den einzelnen Physiognomien dieser kraftvollen, zum Herrschen wie geborenen Fürsten ist es, das beim Anblicke ihrer Bildnisse in hohem Maße erregt wird (Fig. 27). Eine Vorstufe dieser Entwicklung ist in dem



Fig. 27. Hellenistischer Feldherr oder Fürst.
Kopf der Bronzestatue im Thermenmuseum zu Rom.

Kopfe des jugendlichen Alexander (Tafel 50) veranschaulicht: ein größerer Gegensatz als der zwischen der vornehmen Ruhe des Perikles und der vorwärtsstürmenden Entschlossenheit Alexanders ist kaum denkbar.

Die hellenistische Porträtkunst hat auf römischem Boden eine unmittelbare Weiterentwicklung nicht erfahren. Vielmehr trat der griechischen Kunst bei ihrem Übergange nach Rom eine verhältnismäßig durchgebildete, auf lokaler Tradition ge-

gründete, spezifisch italische Porträtkunst entgegen, die uns heute noch in erster Linie durch die zahlreich erhaltenen etruskischen Bildnisse vergegenwärtigt wird und für die rücksichtslose Nachahmung der Natur in ihrer unverfälschten Urwüchsigkeit ohne jegliche Verfeinerung maßgebend war. Freilich die überwiegende Mehrzahl römischer Bildnisse stellt sich :bereits



Fig. 28. Marmorbüste des Caracalla in Berlin, K. Museum.

als das Ergebnis der Vereinigung einheimischer, schon bedeutend vorgeschrittener Kunstübung und des namentlich in der künstlerischen Auffassung und Technik sich offenbarenden griechischen Einflusses dar. Als eines der ältesten Denkmäler dieser Gattung, dessen genaue Datierung bisher leider nicht gelungen ist, gilt wohl mit Recht der bärtige Bronzekopf des Konservatorenpalastes zu Rom (Tafel 53), in dem der Typus des alten Republikaners in verhältnismäßig reiner Form wiedergegeben ist. Verschieden von diesem stilistisch bis jetzt alleinstehenden Werke ist eine ziemlich große Reihe von Porträtbüsten un-

bärtiger Römer aus dem ersten vorchristlichen Jahrhundert bis in die Anfänge der Kaiserzeit, in denen die herbe Realistik des Aussehens infolge des künstlerischen Verdienstes zwar meistens etwas gemildert erscheint, aber das nationale Gepräge des civis Romanus von echtem Schrot und Korn, seine Einfachheit und Tüchtigkeit, sein praktischer Verstand, seine gewaltige Energie



Fig. 29. Büste aus grünem Basalt, Cäsar benannt.
Berlin, K. Museum.

unverfälscht zum Ausdruck kommen (vgl. Tafel 56: „Römischer Bürger mit der Toga bekleidet“, ferner Fig. 30, das Grabrelief mit der Gruppe eines römischen Ehepaars im Büstenzimmer des vatikanischen Museums, die „Marius“ benannten Köpfe im Museo Chiaramonti ebenda u. s. w.). Von diesen meisterhaften Charakterbildern echtrömischen Wesens scheidet sich eine kleine Gruppe von Bildnissen etwa der nämlichen Epoche aus, die völlig verschiedene Physiognomien zeigen. Es sind

dies jene intelligenten und geistreichen, oft eines gewissen sarkastischen Zuges nicht entbehrenden Gesichter, die durch die griechische Bildung, insbesondere durch das Studium der griechischen Philosophie verfeinert erscheinen. Ausgezeichnete Beispiele dieses veränderten Volkstypus sind die Cicero, Cäsar, Marc Anton u. a. m. benannten Köpfe (Fig. 29). Aus der Büste des

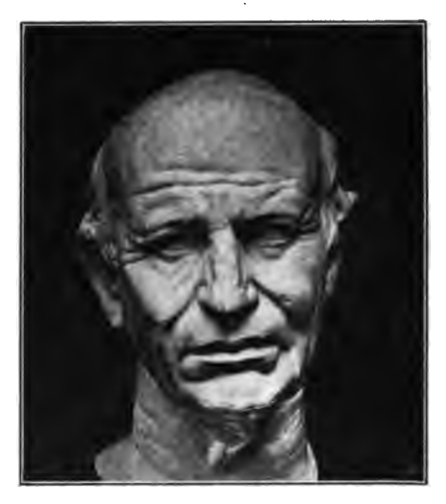


Fig. 30. Altrömer. Marmorkopf gegen Ende der Republik. München, K. Glyptothek.

Agrippa (Tafel 53) ist jene geistige Durchbildung nur in geringerem Grade zu erkennen, da in seinem Antlitze der Typus des alten Römers überwiegt und die Gesichtszüge in lebhafter, pathetischer Erregung wiedergegeben sind.

In der Kaiserzeit waren es vorwiegend die ungemein häufigen Darstellungen der Kaiser und der Mitglieder ihrer Familie, welche die römische Plastik beschäftigt haben. In der ganzen Gestalt der Herrscher, die sowohl über das Menschliche nicht erhaben in der Kleidung des Bürgers oder in militärischer Rüstung, als auch in Heroisierung verewigt worden sind, galt es vor allem die Majestät des Imperators zur Geltung zu bringen: eine wahrhaft fürstliche Erscheinung ist die Panzerstatue des Augustus aus Prima Porta (Tafel 54), der in würdevoller Stellung als Feldherr vor dem Heere eine Ansprache zu halten im Begriffe ist. Mit dem sitzenden Nerva der Rotunde des vatikanischen

Museums, der nach dem Vorbilde des thronenden Zeus gebildet ist, lassen sich wenige Porträtstatuen an Wahrheit und Größe der Auffassung vergleichen. Marc Aurel auf dem Kapitolsplatze, der hoch zu Roß über besiegte und Gnade flehende Gegner hinwegreitend gedacht ist, gilt mit Recht als eines der großartigsten Reiterstandbilder aller Zeiten. In das Gebiet des Idealen



Fig. 31. Marmorkopf der jüngeren Agrippina. Kopenhagen, Glyptothek Ny-Carlsberg.

erhoben erscheinen einige Statuen römischer Damen etwa aus der augusteischen Epoche, die in den Formen griechischer Meisterwerke des fünften und vierten Jahrhunderts v. Chr. wiedergegeben sind: die auf dem Lehnstuhl sitzenden Frauen (in den Uffizien zu Florenz und in mehreren Museen Roms), die in ihrer bequemen Haltung Anmut und Würde vereinigen, sind vermutlich Nachbildungen attischer Grabstatuen; die unter dem Namen der „Herkulanenserin“ bekannte, leider nicht sicher gedeutete Statue in Dresden (Tafel 55), die vielleicht als ein

in der Heimat errichtetes Ehrenstandbild aufzufassen ist, geht in ihrem Typus auf ein Werk praxitelischer Zeit und Richtung zurück. In der Wiedergabe der Physiognomien der Kaiser, kaiserlichen Prinzen und Damen (Fig. 31) hat die römische Skulptur bis in die späteste Zeit bewundernswerte Beherrschung der Technik, höchste Meisterschaft in der wirkungsvollen Hervorhebung des Charakters der Dargestellten betätigt. Von der Epoche des julisch-claudischen Hauses an bis auf Hadrian herab tritt meistens in den Gesichtern ruhige Geschlossenheit, vornehmer Adel hervor (vgl. den Kopf der Statue des Augustus Tafel 54), während in manchen Porträts der Kaiser von hadrianischer Zeit ab, die großenteils als tüchtige künstlerische Leistungen erscheinen, sowohl die halbbarbarische Abstammung vieler dieser Fürsten, als auch die Herkunft zum Teil aus niederen Gesellschaftskreisen erkennbar ist. Welche Schaffenskraft noch im dritten Jahrhundert v. Chr. die römische Kunst bewahrt hat, bezeugt der treffliche Charakterkopf des Caracalla (Fig. 28), der Inbegriff des Cäsarentums in seiner schlimmsten Bedeutung. H. L. U.

TAFEL 46.
PERIKLES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. LONDON, BRITISH MUSEUM.

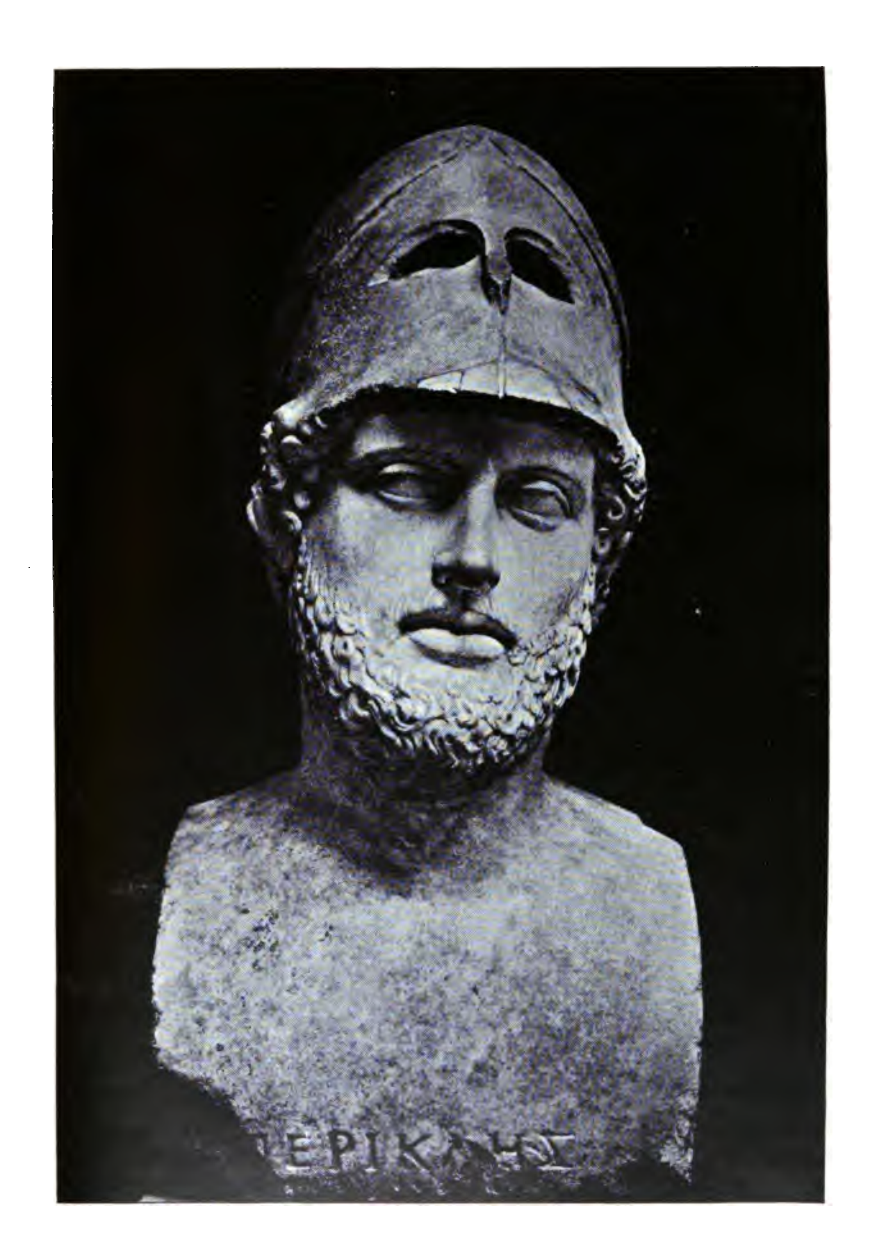
Diese nur wenig verletzte Herme, die gute Kopie eines griechischen Werkes des fünften Jahrhunderts v. Chr., ist im Jahre 1781 unter den Trümmern einer südöstlich von Tivoli gelegenen antiken Villa gefunden worden und kam später in das British Museum. Daß Perikles dargestellt ist, sagt die antike griechische Inschrift[1]) unten am Schafte. Bei Plinius dem Älteren, naturalis historia 34, 74, ist überliefert, daß ein Zeitgenosse des Staatsmannes, der Erzgießer Kresilas, dessen Bronzestatue gefertigt hat. Die längst geäußerte Vermutung, daß dieselbe mit der von dem Periegeten Pausanias 1, 25 und 28 ohne Künstlerbezeichnung in der Beschreibung der Akropolis von Athen erwähnten, unweit

[1]) Der Buchstabencharakter führt nach dem Urteil von Epigraphikern vielleicht in die erste Hälfte des zweiten oder gar schon in das Ende des dritten vorchristlichen Jahrhunderts; demgemäß würde diese Nachbildung aus griechischer Zeit stammen. Doch muß man sich bei der Unsicherheit der Datierung derartiger Inschriften vorerst mit der Tatsache begnügen, daß Schriftform und Arbeit der Herme auf verhältnismäßig frühe Entstehung hinweisen.

der Athena Promachos des Pheidias und in der Nähe der Propyläen aufgestellten identisch sei, hat kürzlich vielleicht eine Bestätigung gefunden: unter den unerschöpflichen Marmortrümmern der Burg ist das Bruchstück eines Blocks zum Vorschein gekommen, das in zwei Zeilen die unvollständige Inschrift ... ικλέος | ... ίλας ἐποίε trägt; diese nun wurde freilich nicht sicher zu Περ]ικλέος | Κρεσ]ίλας ἐποίε ergänzt[1]. Eine Nachbildung jenes Werkes des Kresilas ist höchst wahrscheinlich in der hier wiedergegebenen Marmorkopie erhalten. Denn die Betrachtung des Stils führt auf die Zeit des Künstlers und die Bearbeitung besonders des Bartes auf ein Bronzeoriginal, endlich läßt das Vorhandensein von Wiederholungen desselben Kopfes auf ein berühmtes Vorbild schließen. So scheint sich in der Tat eine zu Lebzeiten des Mannes gearbeitete Darstellung erhalten zu haben, indes ist sie keineswegs ein Porträt im modernen Sinne, das die Physiognomie genau wiedergibt, sondern dem Geschmack und der Kunstübung der Zeit entsprechend ein Idealbild, das unter Abstreifung aller Zufälligkeiten des Äußeren den vornehmen und feingebildeten Athener des fünften Jahrhunderts vergegenwärtigt. Trotzdem zeigt sich in der Gesamterscheinung und in einzelnen Zügen noch so viel Individualität, daß man daraus von dem großen Staatsmann eine lebendige Vorstellung gewinnen darf.

Das längliche Oval des edlen, regelmäßig gebildeten, mäßiger Fülle nicht entbehrenden Gesichtes ist von einem kurzgeschorenen, wohlgepflegten Vollbarte umrahmt. Unter dem hohen, ein wenig nach rückwärts geschobenen Helm quillt üppig das Lockenhaar zu beiden Seiten des Gesichtes hervor. Den Helm hat Perikles wahrscheinlich nicht, wie in der vita des Plutarch 3 berichtet ist, deshalb auf dem Kopfe, um die von den gleichzeitigen Komikern verspottete Spitzform des Schädels zu verbergen, sondern, wie andere erhaltene Porträts von Feldherrn lehren, nur der Sitte der Zeit gemäß zur Bezeichnung des Strategenamtes, das er wiederholt bekleidete und unter dem er den maßgebenden Einfluß gewann. Die Haltung des etwas zur Seite geneigten Kopfes hat Kresilas vielleicht im Leben an Perikles selbst als Eigentümlichkeit seiner Erscheinung beobachtet und durch die Wiedergabe derselben in der Statue die lebendige Vor-

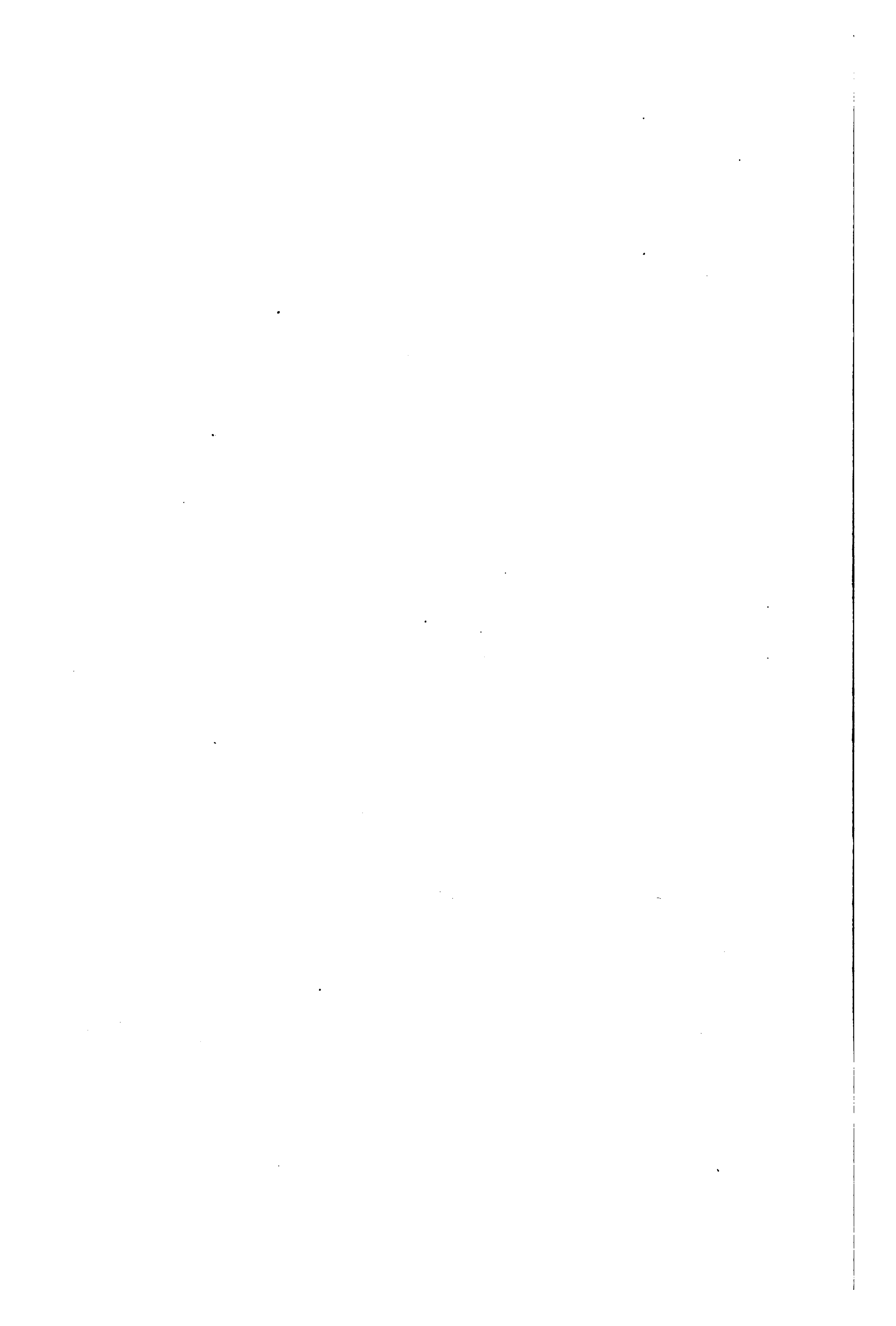
[1] „Perikles. Kresilas ist der Verfertiger". „Περικλέος" steht für „Περικλέους" und „ἐποίε" für „ἐποίει" nach der älteren attischen Schreibweise. Dem Sinne nach ist zu „Περικλέους" „εἰμί" zu ergänzen und wörtlich zu übersetzen: „ich gehöre dem Perikles". Die knappe Form der Abfassung ist immerhin ungewöhnlich und schon deshalb die Ergänzung zweifelhaft.



PERIKLES

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



stellung, die man von der Persönlichkeit des großen Staatsmannes gewinnt, gesteigert[1]). Man erblickt in der Büste einen schönen Mann im besten Lebensalter, in voller Schaffenskraft, der auch auf das Äußere etwas gehalten hat. Schon die leicht gewölbte Stirne und der Einschnitt über der regelmäßig geformten Nase, die scharfumrissenen, geschwungenen Brauen, vor allem aber der Träger des Geistigen, das tiefliegende, hochumränderte Auge offenbaren den gedankenreichen, besonnenen Ernst des großen Staatsmannes. Aber frisches Leben gewinnt der Marmor durch die Bildung des Mundes. Die vollen, breiten, fast etwas weichlichen Lippen sind ein wenig geöffnet: So glaubt man den reichen Fluß der Worte, die dem Munde entströmen, zu vernehmen. Man gedenkt unwillkürlich des Lobes, das von den alten Schriftstellern[2]) der Beredsamkeit des Perikles gespendet worden ist, und erinnert sich der herrlichen Leichenrede auf die im ersten Jahre des peloponnesischen Krieges Gefallenen[3]). Wenn man aber den Gesamteindruck, den die Büste macht, festhält, versteht man wohl, wie der Staatsmann in der Volksversammlung die leidenschaftlichen und aufbrausenden Massen gelenkt hat, bei aller Volkstümlichkeit unerschütterlich fest und bestimmt, den Angriffen der Feinde mit kalter Ruhe entgegnend[4]). Hoheit und Kraft, ruhiger und klarer Verstand, feine geistige Bildung, Milde und heiterer Friede sind in wunderbarer Harmonie auf den Gesichtszügen ausgebreitet. Der Beiname des Olympiers, dessen die Bronzestatue ebenso wie der Dargestellte selbst im Altertum gewürdigt worden ist, behauptet in dem Abglanze der Marmorkopie volle Geltung. H. L. U.

TAFEL 47.

SOPHOKLES.

MARMORSTATUE DES LATERANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Die Zierde der Sammlung des lateranischen Palastes ist dieses etwas überlebensgroße Standbild, das 1839 in dem

[1]) Freilich besteht auch die Möglichkeit, daß durch die uns nicht überlieferte Situation der Statue, etwa in der Auffassung eines Redners, die seitliche Neigung des Hauptes gegeben war und von dem Kopisten in der Herme beibehalten worden ist.

[2]) Eupolis und aus ihm z. B. Cicero Brutus 9, 38. Vgl. Comicorum Atticorum fragmenta ed. Kock I. 281, 94 und III. 718, 94.

[3]) Thukydides, Geschichte des peloponnesischen Krieges 2, 35 ff.

[4]) Vgl. Thukydides a. a. O. 2, 65, 8, Plutarch Perikles 5.

heutigen Terracina, der alten Volskerstadt Anxur[1]), ans Licht gekommen und von der dort ansässigen Familie Antonelli dem Papste Gregor XVI. zum Geschenke gemacht worden ist. Mehrfach gebrochen, aber im wesentlichen glücklich erhalten, ist das treffliche Kunstwerk von dem Bildhauer Tenerani nach antiken Mustern ergänzt worden[2]). Die Deutung ist durch eine kleine Marmorbüste des Vatikans gegeben, auf welcher der Name des Dichters in griechischer Inschrift zu lesen ist. Da des Sophokles Sohn, Jophon, seinem Vater nach dessen Tode eine Statue hat errichten lassen[3]), war der Nachwelt ein getreues Abbild des großen Dichters überliefert. Aber ob in der lateranischen Statue eine Nachbildung dieses Werkes zu erkennen ist, kann ebensowenig festgestellt werden, als die Beziehung auf das Erzbildnis, das von dem athenischen Volke auf Antrag des Redners Lykurg zwischen 350 und 330 v. Chr. dem Dichter gestiftet worden ist[4]), in Ermanglung einer Beschreibung desselben bewiesen werden kann; dem Stile und der Komposition nach scheint das Original der lateranischen Statue etwa um die Mitte des vierten Jahrhunderts zu gehören und von einem attischen, praxitelischer Kunstart nahestehenden Meister zu stammen.

In frischer Kraft männlicher Jahre steht der Dichter da, den linken Fuß wie zum Ausschreiten vorgesetzt und so in leichter Bewegung, durch die bequeme Haltung der Arme aber in das richtige Maß ruhiger Stellung gebracht, eine elastische Gestalt, die über sich selbst fast hinauszuragen scheint und der eigenen Würde sich bewußt ist, indes bei aller Vornehmheit ungezwungen, das Musterbild des καλὸς κἀγαθὸς ἀνήρ, des feingebildeten Weltmannes des fünften Jahrhunderts v. Chr. Vorwiegend die zarte Behandlung des Marmors an dem weiten, fast zu reichlich bemessenen Mantel, der den größten Teil des Körpers bedeckt, läßt auch in dieser ausgezeichneten Kopie die Hand eines großen Künstlers erkennen; denn man zweifelt, ob die ruhiger gehaltenen Teile, an denen die edlen Körperformen mehr durchscheinen als verhüllt werden, oder der reiche Wechsel in der Linienführung, die trotz der Mannigfaltigkeit ein einheit-

---

[1]) Sie hieß auch im Altertum schon frühzeitig Tarracina.

[2]) Unter den bedeutenderen Ergänzungen sind vollständig erneuert die Basis, der Schriftenkorb, die Füße.

[3]) Vita Sophoclis 11, abgedruckt in Sophoclis Electra edidit Otto Jahn — Michaelis.

[4]) Leben der zehn Redner 841 F, womit Pausanias, Beschreibung Griechenlands I, 21, 1 mit Recht in Verbindung gebracht wird; demgemäß stand das Werk im Dionysostheater zu Athen.



SOPHOKLES

ROM, LATERAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

liches Bild darstellt, größere Bewunderung verdienen. Die mächtige Wirkung der Statue wird erhöht durch die Betrachtung des regelmäßig gebildeten, edel geformten Hauptes, welches, mit einem Bande geschmückt, stolz erhoben ist (Fig. 32). „Der Ausdruck des Gesichtes, das von wohlgepflegter Lockenfülle des Haares und Bartes umkränzt wird, an dem die hohe Stirne erhabene



Fig. 32. Kopf der Marmorstatue des Sophokles im Lateran.

Weisheit und die feine Bildung des Mundes bezaubernde Beredsamkeit ahnen lassen, ist ebenso heiter und klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters bei etwas nach oben gewandtem Blicke verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des reichsten und tätigsten Geistes. Dadurch ist es möglich, im Anblicke dieses Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigentümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermaßen im Anblicke der Person selbst zu vergewissern“ (Welcker). So erregt das Antlitz den Eindruck der reinen Harmonie des geistigen und leiblichen Daseins, wie sie höher kaum gedacht werden kann, und steigert den Wert des

ganzen Werkes, das mit Recht als die schönste aus dem Altertum erhaltene Porträtstatue und als ein für die ganze gebildete Welt schätzbares und teures Denkmal gepriesen wird.

H. L. U.

TAFEL 48.

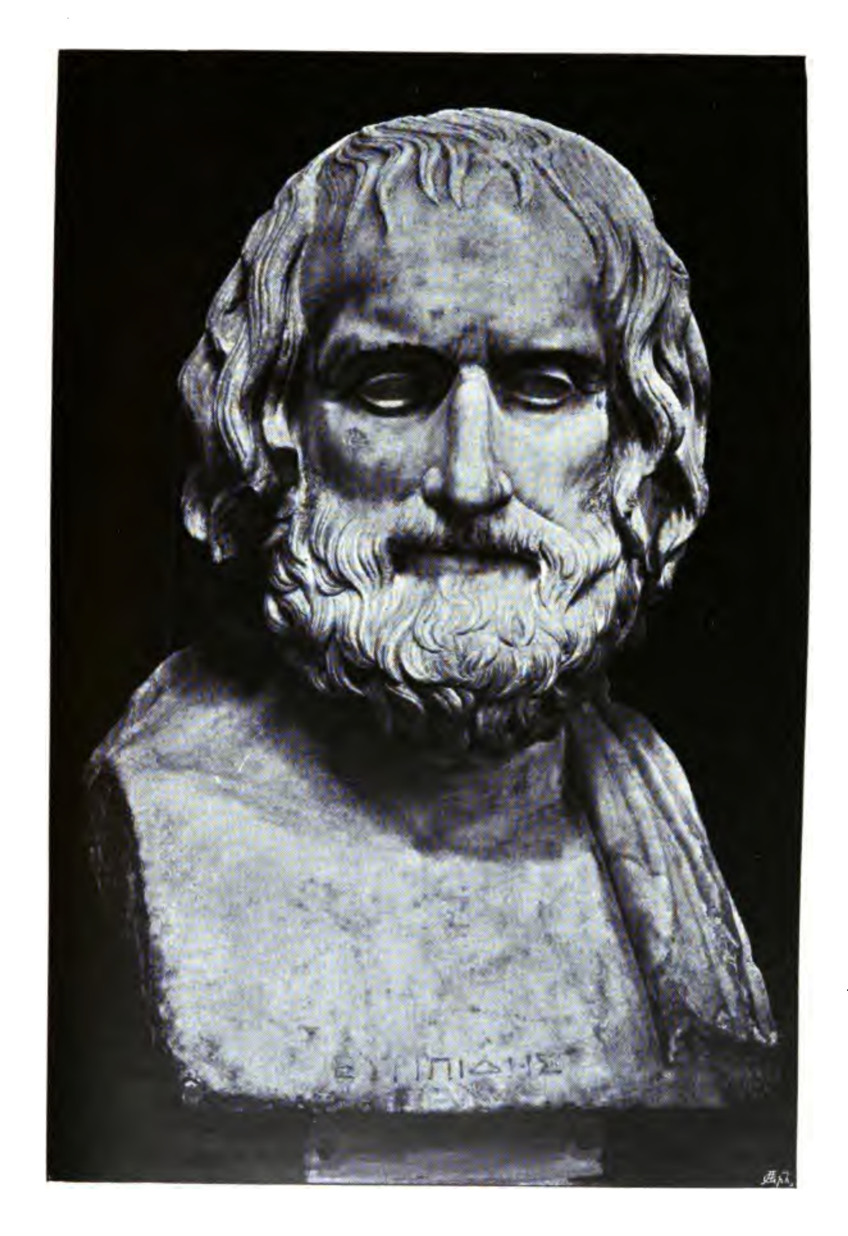
EURIPIDES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. NEAPEL, MUSEO NAZIONALE.

Unter den in nicht unbeträchtlicher Anzahl vorwiegend aus der römischen Kaiserzeit erhaltenen Porträts des Euripides, die neben literarischen Nachrichten ein monumentales Zeugnis für seine Popularität in späterer Zeit abgeben, ist die hier abgebildete, bis auf die teilweise ergänzte Nase fast unversehrt erhaltene Büste von feiner Arbeit das beste und bedeutendste; sie wird in ihrem Werte gesteigert durch die unten am Schafte angebrachte antike griechische Inschrift, die in unregelmäßigen, aber deutlich lesbaren Buchstaben die Person des Dargestellten nennt und so auch für andere Bildwerke zuerst die sichere Deutung ermöglicht hat[1]). Bereits gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts als Eigentum der römischen Familie Farnese erwähnt, ist sie nach dem Aussterben dieses Hauses zu Ende des vorigen Jahrhunderts mit weltberühmten Antiken in den Besitz des damaligen Königs von Neapel und von ihm in das dortige Museum gelangt.

Euripides ist in reiferen Jahren dargestellt, indes von der Schwäche des Alters noch nicht berührt. Der Kopf ruht in leichter Neigung auf dem Hermenschafte auf, an dem das um die Schulter sich legende und auf der linken Seite nach vorwärts herabhängende Mantelstück die Vorstellung einer ganzen Statue erleichtert. Von dem Wirbel hängen nach rückwärts und in gleicher Masse nach beiden Seiten lange, freigearbeitete Locken, die bis in den Nacken reichen, sowie Schläfe und Ohren völlig bedecken, fast wie eine schwere Last herab, während in die Stirne nur einzelne dünne Strähnen hineinreichen. Unmittelbar an das Haar schließt sich auf beiden Seiten der ziemlich lange, nicht allzu sorgfältig gepflegte Vollbart an. Der Grundcharakter

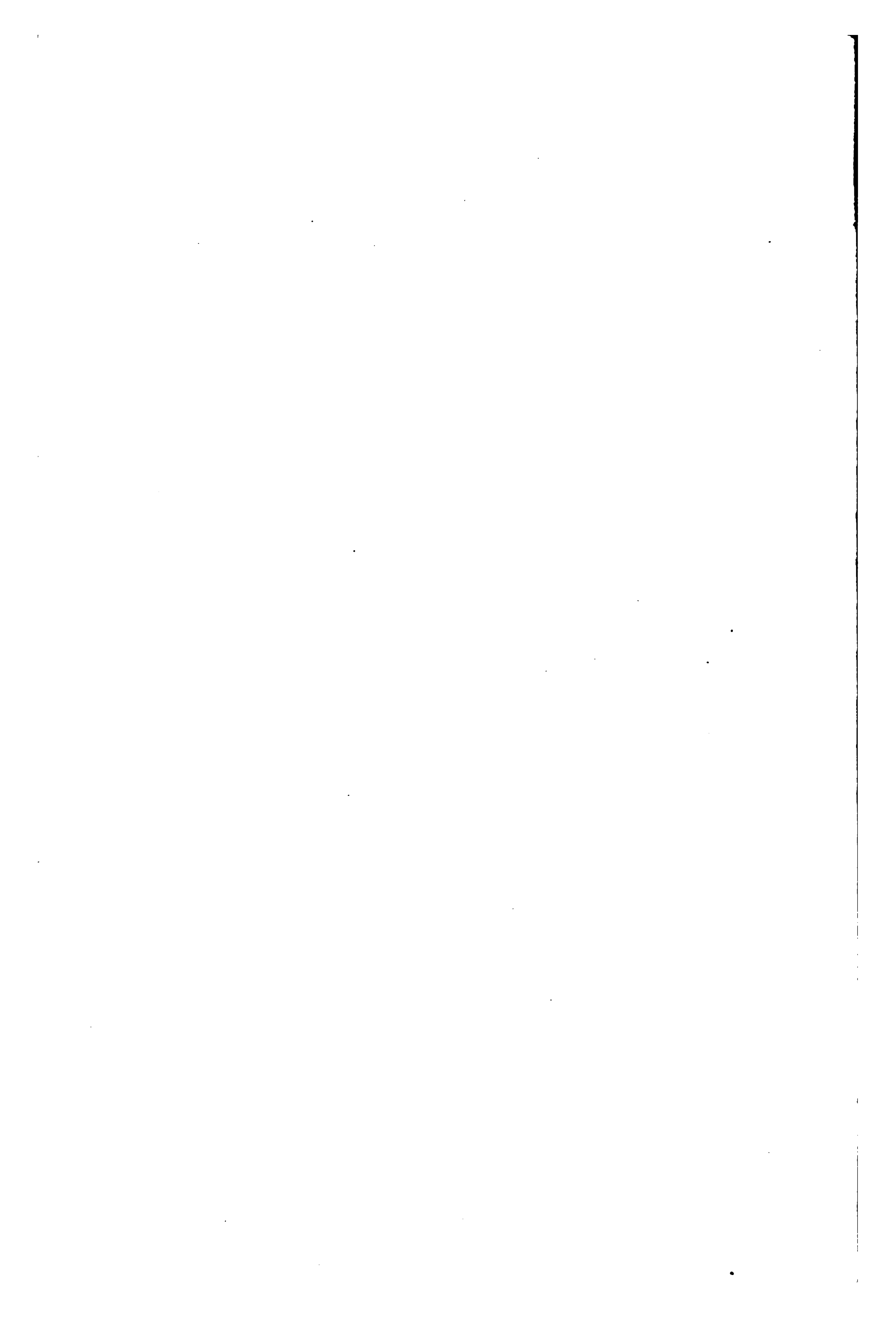
[1]) Die Kopie gehört in verhältnismäßig frühe Zeit, vielleicht noch in das erste vorchristliche Jahrhundert; mit dieser Datierung scheinen Charakter und Buchstabenform der Inschrift nicht im Widerspruch zu stehen.



EURIPIDES

NEAPEL, MUSEO NAZIONALE

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



der Züge des breiten, mageren Gesichtes ist hoher Ernst, Gedankenreichtum und Gedankenschwere, die in dem gesenkten Blicke, den tiefliegenden, hochumränderten, von geschwungenen Brauen beschatteten Augen, der mächtigen, gewölbten Stirne, endlich den bezeichnenden Einschnitten über der Nase sich kundgeben und durch die eingefallenen Backen mit den vorstehenden Knochen noch deutlicher zum Ausdrucke gebracht werden. Indes ist auf dem ganzen Gesichte Ruhe und Milde des gereiften Alters ausgebreitet, die durch die Fülle des Haares und Neigung des Hauptes noch verstärkt wird und einen vertrauenerweckenden, sympathischen Eindruck gewährt.

So finden die Nachrichten der Schriftsteller über das Aussehen und den Charakter des Dichters in der Büste nur teilweise Bestätigung. Denn „er erschien", wie überliefert ist, „mit mürrischem Antlitze, gedankenvoll, streng . . ."[1]) und „hat nicht einmal beim Weine heiter zu sein gelernt"[2]). Doch darf man vermuten, daß einige dieser Eigenschaften und Eigentümlichkeiten von der gleichzeitigen Komödie, wenn auch nicht völlig erdichtet, so doch zu stark betont worden sind, und annehmen, daß die Gesichtszüge in vorgeschrittenen Jahren sich abgeklärt und gemildert haben. Ein Zusammenhang der Hermenbüste mit der Bronzestatue, die auf Antrag des Staatsmannes Lykurg von dem athenischen Volke errichtet worden ist[3]), kann ebenso wie bei der lateranischen Statue des Sophokles in Ermanglung einer Beschreibung derselben weder bewiesen noch widerlegt werden; er erscheint aber in Hinblick darauf, daß mehrere der erhaltenen Büsten auf den nämlichen Typus zurückgehen und daß das an berühmter Stätte errichtete Standbild gewiß kopiert worden ist, überaus wahrscheinlich. Jedenfalls ist das Urbild der Büste, die ohne scharfe Betonung von Einzelheiten die Persönlichkeit des Dargestellten zwar zu einem Charakterbild verklärt, aber in bezeichnender Individualität ausprägt, kein etwa nach dem Tode des Dichters aus der Phantasie frei geschaffenes Idealporträt, sondern kann nur nach der Natur oder einem naturgetreuen Muster gebildet worden sein. Besonders schätzbar ist das Bildwerk auch darum, weil in ihm die Eigentümlichkeit der von den Lehren der Philosophen beeinflußten, gedankenreichen, sittlich tiefernsten Dichtung, welcher Euripides

---

[1]) Vita ed. Nauck vor der Teubnerschen Textausgabe I. Zeile 64 ff.

[2]) Alexander Aetolus bei Gellius, noctes Atticae 15, 20.

[3]) Leben der zehn Redner 841 F, womit Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 21, 1 mit Recht in Verbindung gebracht wird; demgemäß stand das Werk im Dionysostheater zu Athen.

den Namen des Philosophen der Bühne verdankt[1]), eine Erklärung und Bestätigung findet, ebenso wie die Statue des Sophokles gleichsam als Verkörperung seines geistigen Wesens, wie es in den Tragödien zum Ausdruck kommt, erscheint. Auch neben diesem vornehmen, erhabenen, heiteren Standbilde, das in seiner unerreichten Vollendung unmittelbar fesselt und mächtig begeistert, wird das Auge auf den einfacheren und schlichteren, aber edlen und ehrwürdigen Zügen der Büste des Euripides mit steigendem Interesse und wachsender Befriedigung ruhen. H. L. U.

TAFEL 49.

SOKRATES.

HERMENBÜSTE AUS MARMOR. ROM, VILLA ALBANI.

Diese ein wenig überlebensgroße Herme wurde 1735 bei dem alten Tuskulum unter den Trümmern eines antiken römischen Landhauses gefunden, das noch heutzutage ohne jede Begründung als die ehemalige Villa des Cicero bezeichnet wird, und kam alsbald in den Besitz des großen Kunstsammlers und Kunstkenners Kardinal Alessandro Albani. Abgesehen von dem ergänzten Schafte vortrefflich erhalten, gilt sie mit Recht als die bezeichnendste unter den zahlreich erhaltenen Büsten des Sokrates und erregt durch die Originalität des Dargestellten und der Darstellung wie kaum ein anderes Porträt der hervorragenden Persönlichkeiten der Glanzzeit Athens das Interesse der ganzen gebildeten Welt.

Der in leichter Neigung auf dem Schafte ruhende Kopf stellt den großen Philosophen in reiferen Jahren dar. Der mächtige, über der gefalteten Stirne steil aufsteigende und in langgezogenem, flachem Bogen sich wölbende Schädel ist größtenteils vom Haare entblößt und nur rückwärts von leise gekräuselten Locken nicht allzu dicht bedeckt. Unmittelbar an das Ohr schließt sich der große Vollbart an, der in einzelnen, gewellten Strähnen nach abwärts fällt und überragt wird von dem ungewöhnlich langen, im Bogen wulstartig gedrehten Schnurrbarte. Was sofort das Auge des Betrachters auf sich zieht, ist die hornartig gebogene, in einen dichten Knollen endigende

[1]) Athenaeus, Tischgespräche 158 e und 561 a; Vitruv, de architectura VIII praefatio u. a. St. m.



SOKRATES

ROM, VILLA ALBANI

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

Stumpfnase mit den aufgeblähten Flügeln. Damit steht in Einklang die dicke Unterlippe des leise geöffneten Mundes, sowie die brettartig auf der Stirne aufgelagerte Fett- und Hautmasse, die, nur unterbrochen durch den tiefen, dreieckförmigen Einschnitt über der Nase, in der ganzen Ausdehnung des unteren Teiles der Stirne sich ausbreitet und in den aufgequollenen Teilen über den schmalen Augen gewissermaßen sich fortsetzt; gerade durch den Gegensatz zu den etwas eingefallenen, fast welken Backen mit den vorstehenden Knochen wirkt sie um so bezeichnender und eigentümlicher. Es bedarf gar nicht der inschriftlichen Beglaubigung einer Büste in Neapel (Fig. 33), um die Person des Dargestellten beim ersten Anblicke zu erkennen. Denn das Bild, das von Sokrates' Aussehen in der zeitgenössischen Literatur[1]) überliefert ist und insbesondere aus den platonischen Dialogen in strahlendem Lichte hervorleuchtet, tritt in der Büste überaus lebendig vor Augen. Es ist bezeichnend für den Wert derselben, daß man nicht lange an den silenartigen Formen des Gesichtes Anstoß nimmt, sondern in Erkennung des geistigen Gehaltes die Häßlichkeit vergißt, und wenn sie in Erinnerung bleibt, mit der Vorstellung von dem Wesen des Dargestellten in Einklang bringt. Denn was sie über den Typus jenes Halbgottes gewaltig erhebt, ist der vortrefflich zur Geltung kommende Ausdruck des Antlitzes,

---

[1]) Plato, Symposion 215: φημὶ (Alkibiades) ὁμοιότατον αὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς... ὅτι μὲν οὖν τό γε εἶδος ὅμοιος εἶ τούτοις, ὦ Σώκρατες, οὐδ' αὐτὸς ἂν δήπου ἀμφισβητήσαις („ich behaupte, er sei den Silenen sehr ähnlich ... daß du diesen im Aussehen ähnlich bist, Sokrates, möchtest du wohl selbst nicht leugnen . . ."), vgl. auch Xenophon, Symposion 4, 19.

Die Glatze ist durch Aristophanes, Wolken Vers 146 f. bezeugt, vgl. Schol. zu Vers 146.

σιμός („stumpfnasig") nennt Sokrates sich selbst Theätet 209; vgl. Xenophon a. a. O. 5, 6.

ἐξόφθαλμος („mit hervorstechenden Augen") desgleichen Theätet a. a. O. Phädon 117: ὥσπερ εἰώθει ταυρηδὸν ὑποβλέψας („nachdem er seiner Gewohnheit entsprechend ihn stier von unten angesehen hatte"), vgl. Xenophon a. a. O. 5, 5.

Xenophon a. a. O. 5, 7: τοῦ γε μὴν στόματος, ἔφη ὁ Κριτόβουλος, ὑφίεμαι. εἰ γὰρ τοῦ ἀποδάκνειν ἕνεκα πεποίηται, πολὺ ἂν σὺ μεῖζον ἢ ἐγὼ ἀποδάκοις. διὰ δὲ τὸ παχέα ἔχειν τὰ χείλη οὐκ οἴει καὶ μαλακώτερόν σου ἔχειν τὸ φίλημα; ἔοικα, ἔφη (Sokrates), ἐγὼ κατὰ τὸν σὸν λόγον καὶ τῶν ὄνων αἴσχιον τὸ στόμα ἔχειν („was freilich den Mund anlangt," versetzte Kritobulos, „so bescheide ich mich. Denn wenn er zum Abbeißen gemacht ist, so möchtest du bei weitem ein größeres Stück abbeißen, als ich. Glaubst du aber nicht, weil meine Lippen dick sind, daß auch mein Kuß sanfter ist als der deinige?" „Nach deiner Rede scheine ich," sagte Sokrates, „einen häßlicheren Mund als die Esel zu haben").

der ruhige, nachdenkliche Blick, der klare, besonnene Verstand, die milden, väterlichen Züge, das einfache, edle Wesen

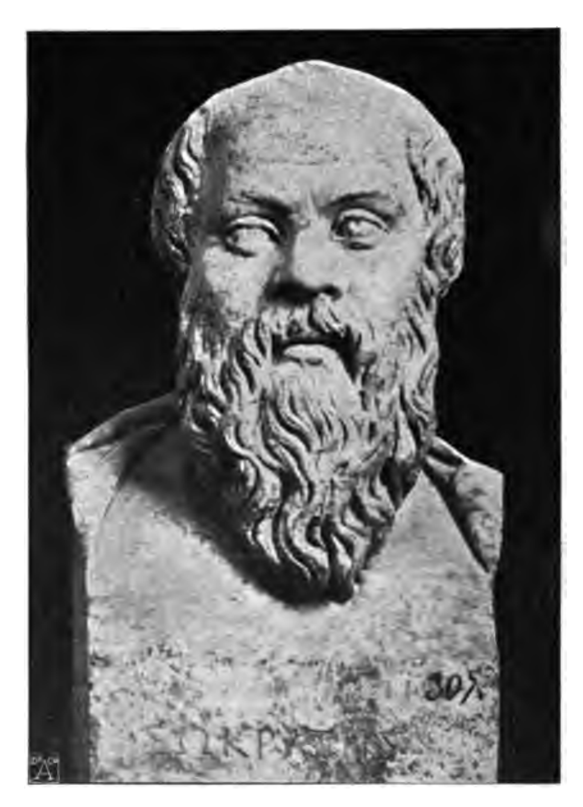


Fig. 33. Inschriftherme des Sokrates im Nationalmuseum zu Neapel.

des Mannes, welches unser Auge heutzutage unwiderstehlich gebannt hält und der Persönlichkeit in dem gleichzeitigen Kreise ihrer Freunde und Feinde siegreiche Überlegenheit verschafft hat. Es ist in der Tat in rauher Schale ein goldener Kern oder, wie Alkibiades bei Plato[1]) sinnig und

---

[1]) Symposion 215 A f., vgl. auch 216 f.

fein es ausdrückt, ein göttliches Bild in der äußeren Hülle der Silensherme verborgen.

Das Original der Büste, die vielleicht in manches Betrachters Auge als ein völlig individuelles, realistisches Bildnis erscheint, ist nicht zu Lebzeiten des Sokrates gearbeitet worden. Denn wenn auch bereits im fünften Jahrhundert v. Chr. eine Richtung der Porträtkunst, welche die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten wiedergibt, durch literarische Nachrichten bezeugt ist, so lehrt doch ein Vergleich mit anderen getreu oder wenigstens getreuer der Natur nachgebildeten Büsten, z. B. mit jener inschriftlich bezeichneten des Neapolitaner Museums, daß in der Herme der Villa Albani zum Zwecke der Schöpfung eines ausgeprägten Charakterkopfes die literarisch und zweifellos auch monumental überlieferten Züge zu stark betont und in dem Ausdrucke des Silentypus geradezu übertrieben worden sind. Ein dem Kunstcharakter nach sehr wohl möglicher Zusammenhang mit der von den Athenern im Pompeion, einem für die Vorbereitung der Festzüge bestimmten Gebäude, errichteten Erzstatue von der Hand des Lysipp[1]) ist in Ermanglung näherer Nachrichten nicht zu erweisen. Wenn nun auch die ebenso schlichten als durchgeistigten Züge des großen Philosophen aus unserer Büste nicht in voller Wahrheit entgegenschauen, ist doch dadurch der Wert des Werkes nur wenig geschmälert. Denn Charakter und Geist des Dargestellten sind in klarer und reiner Form zum Ausdruck gebracht. So ist die Aufgabe, die Sokrates selbst der Porträtkunst einem Künstler gegenüber in hochbedeutender Auseinandersetzung gestellt hat, gerade in seinem eigenen Bildnisse gelöst worden: Δεῖ τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἴδει προςεικάζειν[2]) („der Bildhauer soll die Tätigkeit der Seele in dem Bilde zum Ausdruck bringen“).

H. L. U.

---

[1]) Zu einem Zweifel an der allein von Laertius Diogenes, Leben der Philosophen II, 43 überlieferten Nachricht liegt kein zwingender Grund vor. Denn wenn auch die ebenda erwähnte Bestrafung der Ankläger des Sokrates als erdichtet gilt und die Errichtung der lysippischen Statue sofort nach dem Tode des Philosophen zeitlich unmöglich war, so stand doch der späteren Ehrung seitens der Mitbürger nichts im Wege. Auch erscheint der Aufstellungsort, ganz abgesehen von anderen in der Nähe befindlichen Erzstatuen hervorragender Persönlichkeiten, auch deshalb geeignet, weil im Pompeion selbst ein gemaltes Porträt des Redners Isokrates nachweisbar ist. (Pausanias, Beschreibung Griechenlands, I, 2, 4, Leben der zehn Redner 839 C; vgl. auch Plinius der Ältere, naturalis historia 35, 140.)

[2]) Xenophon, Memorabilien 3, 10, 8.

TAFEL 50.
KOPF DER STATUE ALEXANDERS DES GROSSEN[1]).
MARMOR. MÜNCHEN, GLYPTOTHEK.

Diese etwa lebensgroße Statue, deren Fundort nicht ermittelt ist und die schon Winckelmann als im Palazzo Rondanini zu Rom befindlich erwähnt hat, ist eine gute Kopie aus römischer Zeit. Trotz der Erneuerung des rechten Beines mit der Erhöhung und der unrichtigen Ergänzung des größeren Teils der Arme ist die Erhaltung glücklich zu nennen, da der fast völlig unversehrte Kopf niemals von der Statue getrennt war. Der rückwärts als Stütze dienende Panzer, über dem oben ein Gewand aufliegt, weist, ebenso wie die Andeutung eines Schildes auf der Plinthe, auf die militärische Stellung der Persönlichkeit hin, falls beide nicht erst von dem Kopisten beigefügt sind. Die seit langer Zeit gebilligte Deutung der in heroischer Nacktheit gebildeten Statue auf Alexander den Großen bleibt trotz des erhobenen Widerspruchs[2]) in Geltung; sie wird durch literarische Nachrichten über das Aussehen des Königs begründet und insbesondere durch die Ähnlichkeit mit den auf Münzen des Königs Lysimachos von Thrakien geprägten Köpfen Alexanders gestützt, konnte aber durch statuarische Werke bisher nicht bekräftigt werden, da die Ikonographie Alexanders des Großen trotz der im Altertum bis in die spätere römische Kaiserzeit vorhandenen zahlreichen Bildnisse heutzutage ein nur teilweise gelöstes wissenschaftliches Problem bildet.

Der jugendliche, etwa 18 Jahre alte Prinz hat den rechten Fuß auf eine Erhöhung aufgesetzt und steht demgemäß in vorgebeugter Haltung da; die Arme waren vermutlich ohne Attribute über den rechten Oberschenkel gelegt, vielleicht auch Schwert oder Speer haltend. Die überaus kräftig entwickelten Körperformen sind schlank und geschmeidig, durch starke Muskelbildung ausgezeichnet. Die ganze Erscheinung ist im Vollgefühle jugendlicher Kraft auch in der bequemen Stellung fürstlich erhaben, ungezwungen vornehm. Aber erst durch den Typus des Kopfes wird das Porträt einer außerordentlichen Persönlichkeit

---

[1]) Die ganze Statue ist Fig. 34 abgebildet.

[2]) Neuerdings ward sie in einer ausführlichen und lehrreichen Untersuchung über die Alexanderbildnisse als Porträt eines Seleukiden, des Königs Antiochus VIII. von Syrien, bezeichnet.

in ihrer ganzen Bedeutung erkannt und gewürdigt. Auf dem überaus kräftigen Halse ruht der wunderbar schöne, in Über-



Fig. 34. Marmorstatue Alexanders des Großen in der k. Glyptothek zu München.

einstimmung mit der ganzen Körperhaltung zur rechten Seite und nach vorn geneigte Kopf, der durch den Zauber ebenso kraftvoller als zarter Jugendlichkeit den Beschauer fesselt und begeistert. Die üppige Lockenfülle, die über der Mitte der

Stirne in einzelnen Strähnen gerade emporragt[1]) und Schläfe sowie teilweise das Ohr bedeckend, über den Hals in edlem Flusse herabwallt, ist wohlgeeignet, die großartige Schönheit und Erhabenheit des Gesichtsausdruckes zu steigern. Das breite, mäßig volle, bartlose Oval, das von einem runden Kinn abgeschlossen wird, ist in ruhigen Flächen ungemein regelmäßig gebildet, aber kraftvoll belebt durch die gebogene Nase; auch dringt die Stirne nach unten vor. Der zartgebildete, leise geöffnete Mund zeigt einen fast herben Zug, der durch den sinnenden, träumerisch in die Ferne gerichteten Blick der von geschwungenen Brauen beschatteten, weitgeöffneten Augen[2]) mit dem aufgeschwollenen Unterlide beinahe zu einem leisen Anflug von Melancholie gesteigert erscheint. Der Kopf erweckt, von vorne gesehen, den Eindruck bedeutender Begabung und eines nachdenklichen Charakters sowie einer gewissen zurückgehaltenen Energie, in der Seitenansicht aber ist mehr die gewaltige, stolze Kraft, das vorwärts drängende, feurige Wesen, die fast übermenschliche Schönheit und Erhabenheit des Dargestellten[3]) trotz der ruhigen Situation der Statue zu voller Geltung und Klarheit gebracht. So findet die Schilderung der Persönlichkeit des jugendlichen Prinzen, wie sie besonders in den Eingangskapiteln der vita des Plutarch gekennzeichnet ist, seiner besonnenen, philosophisch beanlagten und philosophischen Studien zugewandten Natur einerseits und seines selbständigen, schwer zu leitenden Charakters anderseits sowohl in der ganzen Gestalt, als auch insbesondere in der Büste Bestätigung und Bekräftigung. Zugleich erinnert die Statue unwillkürlich an das Musterbild jugendlicher Stärke und Schönheit, an das Vorbild seines gewaltigen Ehrgeizes, den Heldenjüngling Achill, von dem mütterlicherseits seine Abstammung hergeleitet wurde[4]) und dem er von früher Jugend an eine durch die Lektüre des Homer genährte glühende Verehrung und Begeisterung entgegenbrachte[5]).

---

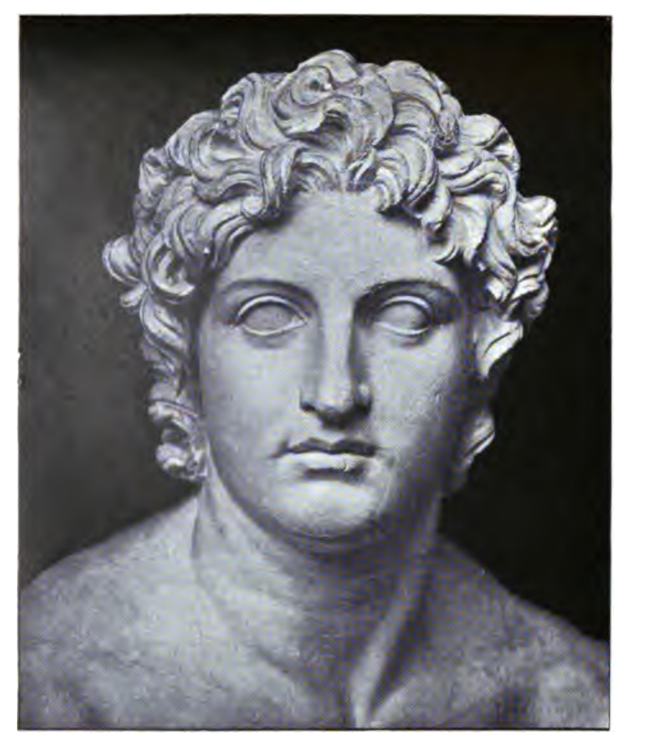
[1]) Plutarch, vita des Pompeius cap. 2, Älian, varia historia 12, 14.

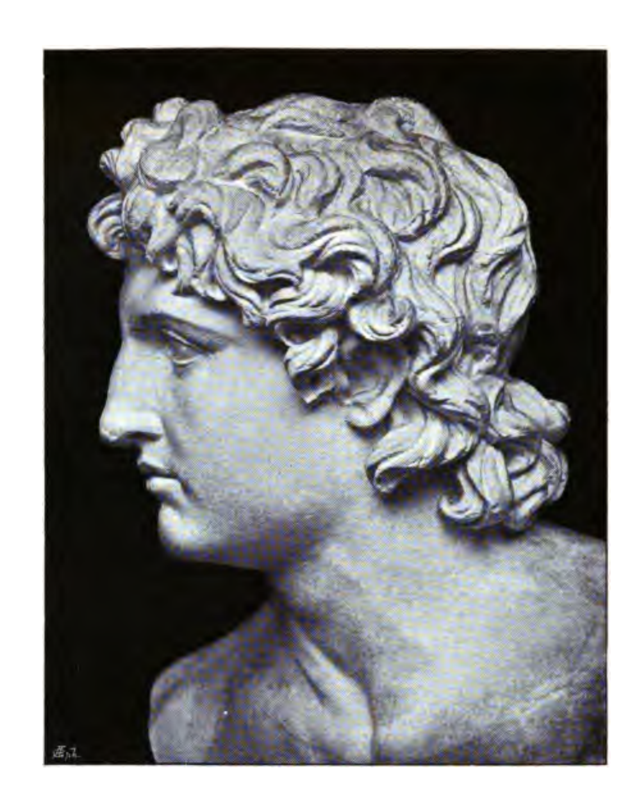
[2]) Über den Ausdruck der Augen vgl. auch Plutarch, vita cap. 4 und de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2.

[3]) ’Αλέξανδρον ἡ θερμότης τοῦ σώματος, ὡς ἔοικεν, . . . θυμοειδῆ παρεῖχεν („den Alexander machte die Hitze des Körpers, wie es scheint feurig“) (Plutarch, vita cap. 4), αὐτοῦ ἀῤῥενωπὸν καὶ λεοντῶδες („sein mannhaftes und löwenähnliches Wesen“) (Plutarch, de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2), ἀπραγμόνως ὡραῖον γενέσθαι λέγουσιν („er soll ohne Beihilfe der Kunst ein schöner Mann gewesen sein“) (Älian, varia historia 12, 14).

[4]) Curtius Rufus, historiae Alexandri Magni 4, 28. Plutarch, vita cap. 2 und de Alexandri Magni fortuna aut virtute II, 2.

[5]) Cicero, oratio pro Archia poëta 24, Plutarch, vita cap. 5, 8, 15.





KOPF EINER STATUE ALEXANDERS DES GROSSEN

MÜNCHEN, K GLYPTOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G , MÜNCHEN

Der Schöpfer des Originals des Bildwerkes hat sich durch die Darstellung des jugendlichen Alexander als hervorragender Porträtkünsler gezeigt. Seine Lebenszeit fällt aus stilistischen Gründen wohl sicher mit der des Dargestellten zusammen, sein Name aber kann weder durch literarische Nachrichten, noch durch kunsthistorische Erwägungen auch nur mit einiger Sicherheit ermittelt werden[1]. H. L. U.

TAFEL 51.

DEMOSTHENES.

MARMORSTATUE IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Unter den aus römischer Zeit erhaltenen Porträts des Demosthenes nimmt dieses etwa 2 m hohe Standbild einen hervorragenden Platz ein, da es neben einer in englischem Privatbesitze befindlichen, im Typus identischen Statue allein den großen Redner und Staatsmann in ganzer Gestalt darstellt. Während der Fundort nicht ermittelt ist, weiß man bestimmt, daß das Werk bereits 1709 in der Villa Aldobrandini zu Frascati aufgestellt war und 1823 vom Papste Pius VII. für die Sammlung des Vatikans angekauft worden ist. Zwar mehrfach gebrochen ließ sich die Statue, abgesehen von den völlig neuen Vorderarmen mit der Schriftrolle[2], aus den einzelnen Teilen im wesentlichen sicher wiederherstellen. Daß Demosthenes dargestellt ist, wird durch eine seit langer Zeit im Museum von Neapel befindliche kleine Erzbüste aus Herculaneum bewiesen, auf deren Brust der Name in griechischer Schrift zu lesen ist. Die vielfach erörterte Frage, ob die vatikanische Statue eine Nachbildung der Bronzestatue ist, welche die Athener ihrem großen Mitbürger gemäß des Antrages seines Neffen Demochares 280/79 auf dem Marktplatze der Stadt errichtet haben und welche der Erzgießer Polyeuktos gefertigt hat[3], ist soeben in ein neues

---

[1]) An einen jüngeren Zeitgenossen des Praxiteles und Skopas, an Leochares, auf den auch das Original des Apoll von Belvedere zurückgeführt wird, hat man gedacht.

[2]) Auch an der in England befindlichen Statue — sie ist in Knole Park (Kent), einem Besitztum des Lord Sackville — sind nach neuerer Untersuchung Hände mit Schriftrolle ergänzt.

[3]) Leben der zehn Redner 847 A und D, Plutarch, Demosthenes 30, Pausanias, Beschreibung Griechenlands 1, 8. 2 u. a. St. m.



Fig. 35. Statue des Demosthenes in richtiger Ergänzung.[3])

Stadium getreten. Denn jüngst sind zu Rom im Garten des Palazzo Barberini unter einer Anzahl von Marmorfragmenten ein rechter, mit Sandale bekleideter Fuß und zwei herabhängende, fest ineinandergeschlossene Hände zutage gekommen, die zu einer dritten Replik gerechnet werden, da in jener Statue des Polyeuktos die Hände zum Zeichen innerer Erregung in gleicher Weise gefaltet waren[1]). So können jetzt auch die Vorderarme der beiden fast vollständig erhaltenen Standbilder sicher wiederhergestellt werden[2]) und deren Rückführung auf Polyeuktos ist fast bis zur Gewißheit gebracht, zumal da ihr Urbild dem Kunststile nach sehr wohl in die erste Hälfte des dritten Jahrhunderts gehören kann und, an einer so berühmten Stätte aufgestellt, gewiß kopiert worden ist.

Einfach und schlicht steht Demosthenes da, indem er von den mit Sandalen bekleideten Füßen den linken als Träger der Körperlast fest aufgestützt, den rechten ein wenig vorgesetzt und zur Seite gestellt hat, bekleidet mit dem knapp zugemessenen Mantel, dessen Falten in einfachen, langgezogenen Linien verlaufen und der den größeren Teil der schmalen Brust und die mageren Arme freiläßt, so daß der schwächliche Körper

[1]) Plutarch a. a. O. 31 ἕστηκε τοὺς δακτύλους συνέχων δι' ἀλλήλων (nämlich Demosthenes).

[2]) Siehe die Abbildung mit richtiger Ergänzung Fig. 35.

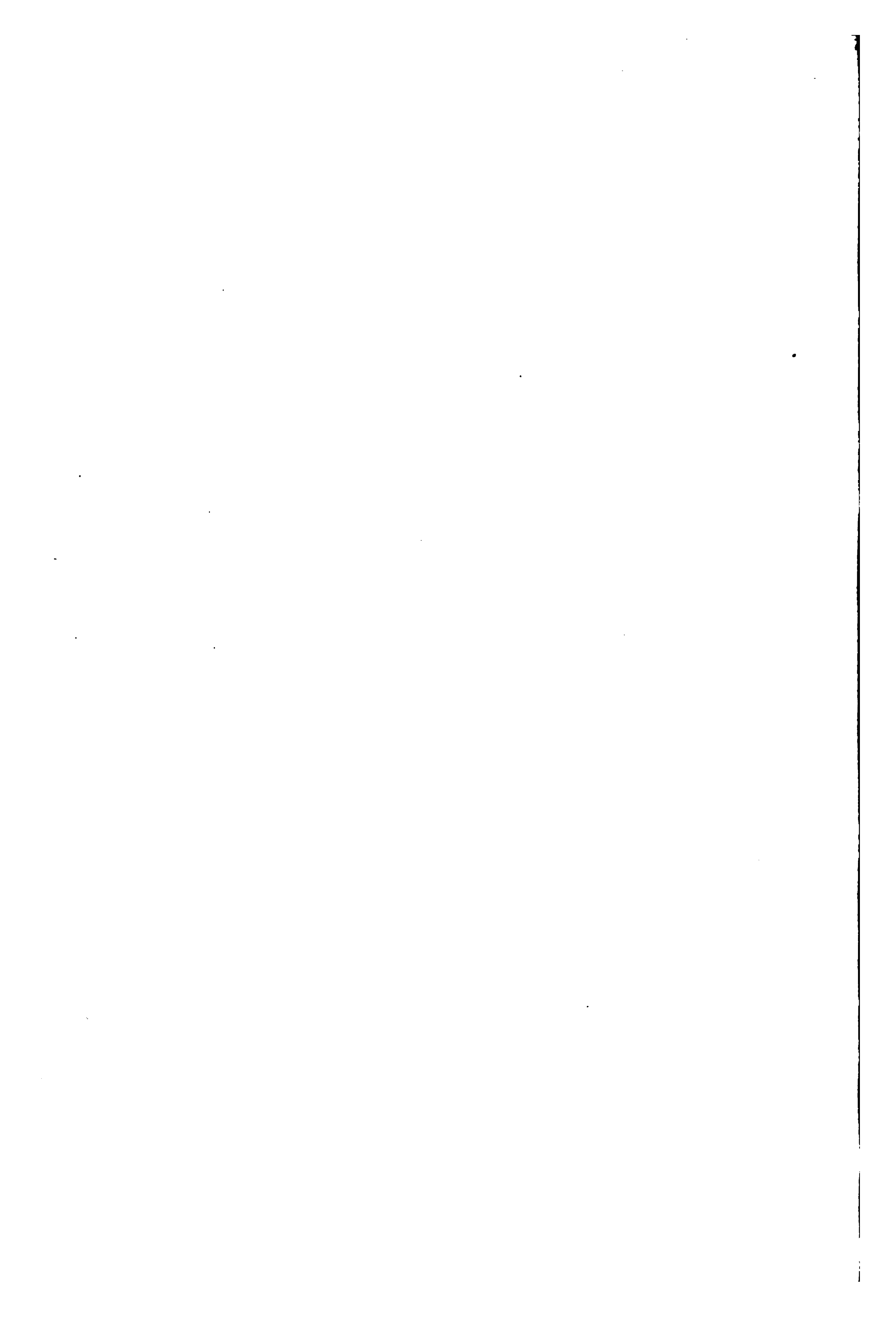
[3]) Aufnahme nach dem Abguss des Münchner Gipsmuseums.



DEMOSTHENES

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



sichtbar wird[1]). Mit der ganzen Gestalt steht die Bildung des Kopfes, der von kurzgeschorenem Barte und Haaren umrahmt ist, in vollem Einklange. Demosthenes tritt dem Beschauer als ein Mann entgegen, der die besten Jahre überschritten hat und nicht allzuweit von der Grenze seines Lebens entfernt ist. Das ernst sinnende, mürrische und verbitterte Gesicht mit der hohen, faltenreichen Stirne und den tiefliegenden, von Brauen beschatteten Augen trägt, von Furchen durchzogen, die Spuren eines arbeits- und kampfesreichen Lebens, scheint fast auch die düstere Furcht für die Zukunft des Vaterlandes ahnen zu lassen, offenbart aber zugleich in seinen Zügen die unerschütterliche Überzeugungstreue und beharrliche, in hartem Kampfe gestählte Willenskraft. Die verschränkten Hände, wie sie jetzt statt der Schriftenrolle in der Ergänzung beigefügt sind, verstärken den Eindruck inneren Kummers, verhaltener Resignation und lassen zugleich die ganze Gestalt in fest umschlossenen Umrissen[2]) um so ergreifender wirken. Die berühmten Verse:

Εἴπερ ἴσην γνώμῃ ῥώμην, Δημόσθενες, εἶχες,[3])
οὔποτ' ἂν Ἑλλήνων ἦρξεν Ἄρης Μακεδών

(„wäre, Demosthenes, dir, wie der Geist, so die Macht auch geworden,
nie makedonischem Schwert hätte sich Hellas gebeugt"),

welche die Athener unter jenes auf dem Markte zu Athen aufgestellte Standbild des Demosthenes als treffliche Zusammenfassung des Ergebnisses seines Lebens und Strebens gesetzt haben, finden in der Kopie offenbare Bestätigung. Das Vorbild eines so bezeichnenden Bildnisses muß, wenn es auch erst 42 Jahre nach dem Tode des Redners errichtet worden ist, doch sicherlich nach einem lebensgetreuen Muster gefertigt sein. Denn man fühlt im Anblicke der Statue, daß Demosthenes mit seiner schwachen Natur hat ringen müssen; man hat sogar an dem Munde mit der zurückgezogenen Unterlippe eine Andeutung seines Sprachfehlers finden wollen, gewinnt aber zugleich aus der ganzen Erscheinung eine Bestätigung und Befestigung des mächtigen Eindrucks, den die Lektüre der Reden des großen Staatsmannes von seinen Charaktereigenschaften und seiner öffentlichen Tätigkeit hinterläßt, und dadurch wird der hohe Wert der überaus eindrucksvollen Porträtstatue noch gesteigert.

H. L. U.

---

[1]) Vornehm elegant ist dagegen das Himation an der lateranensischen Statue des Sophokles (Tafel 47) um den Körper gelegt.

[2]) Auch der Schriftenkorb, der in der vatikanischen Statue auf der linken Seite beigefügt ist, hat im Bronzeoriginal gefehlt.

[3]) Plutarch, Demosthenes 30 u. a. St. m.

TAFEL 52.

HOMER.

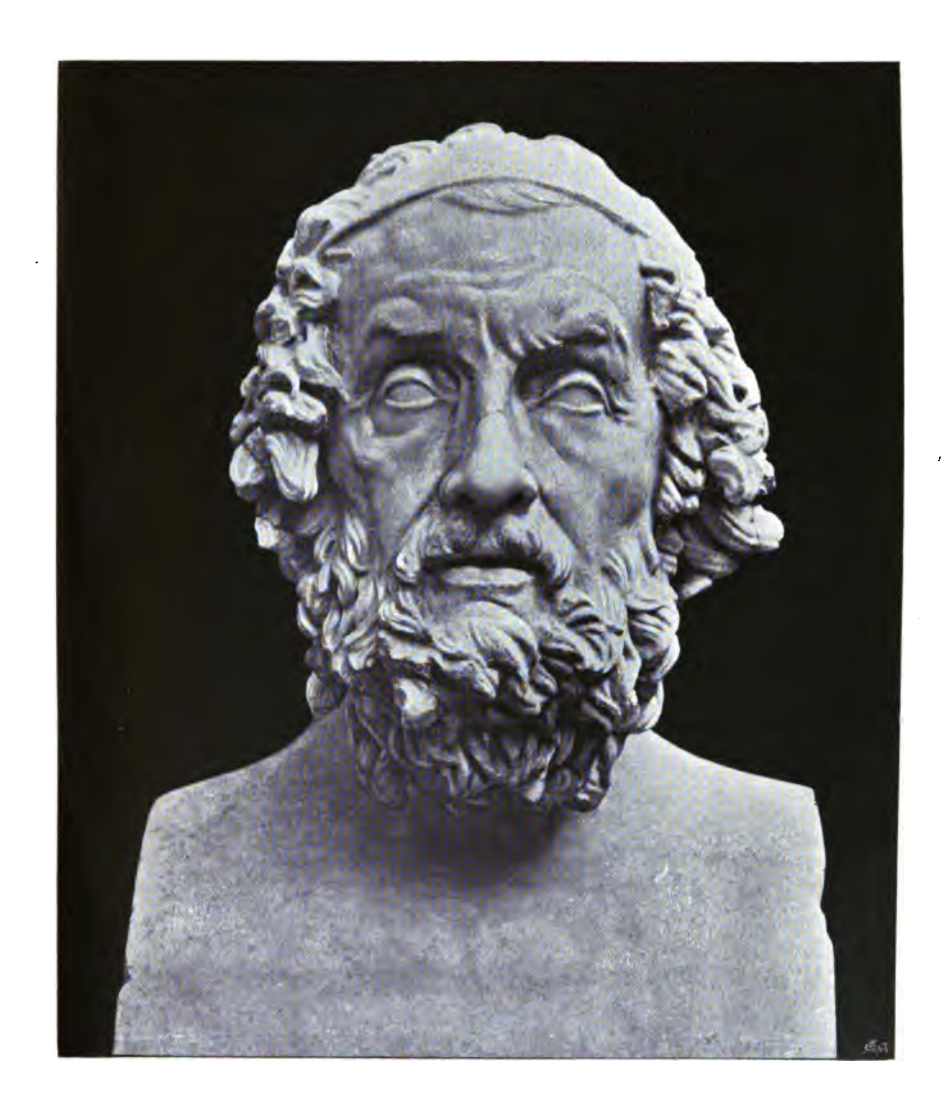
MARMORHERME ZU SCHWERIN.

Schon früh hat die griechische Kunst begonnen, die in der sagenhaften Überlieferung lebendige Gestalt des großen Dichters der grauen Vorzeit, des Homer, plastisch darzustellen. Unter den uns erhaltenen römischen Kopien sind manche Köpfe, die man vermutungsweise auf ältere Homerbilder der griechischen Kunst vor Alexander zurückführen möchte, allein sicher feststellen läßt sich dies bis jetzt bei keinem. Dagegen kennen wir durch zahlreiche Kopien eine bedeutende Schöpfung der spätgriechischen Kunst der hellenistischen Zeit, welche mit Zuversicht als eine Darstellung Homers betrachtet werden darf. Zwar fehlt leider ein inschriftliches Zeugnis dafür; allein die unzweifelhaft angedeutete Blindheit, die Greisenhaftigkeit, der würdige Charakter des Kopfes mit dem Reif in dem lockigen Haar, und vor allem der deutliche Ausdruck dichterischen Schauens lassen die Erklärung des Kopfes als Homer als die einzig zutreffende und demnach hinlänglich gesicherte erscheinen.

Unter diesen verschiedenen Kopien ist die hier in zwei Ansichten wiedergegebene eine zwar wenig bekannte, aber durch die vollständige Erhaltung und die Arbeit hervorragend gute, ja zur Vergegenwärtigung des Ganzen von allen am besten geeignete. Einige Einzelheiten mögen an diesem oder jenem anderen Exemplare besser und treuer kopiert sein, das Ganze gibt sie am besten wieder.

Die Herme wurde 1868 bei Terracina gefunden und befindet sich jetzt in der großherzogl. Bibliothek zu Schwerin. Der Kopf sitzt ungebrochen auf der antiken Herme auf, so daß hier die richtige Haltung des Kopfes erhalten ist, was z. B. bei den bekannten Exemplaren in Sanssouci und dem Farnesischen in Neapel nicht der Fall ist, die überdies auch sonst viel schlechter erhalten, mehr ergänzt und von geringerer Arbeit sind. An der Schweriner Herme ist die vordere Hälfte der Nase die einzig nennenswerte Ergänzung.

Mit demjenigen Realismus, den die griechische Kunst erst in der Zeit nach Alexander erreichte, ist hier ein blinder Greis dargestellt. Sowohl das Greisenalter wie die Blindheit sind gleich meisterhaft zum Ausdruck gekommen. Die verfallene, welke Haut mit ihren virtuos wiedergegebenen zahlreichen Falten



HOMER

SCHWERIN, GROSSHERZOGLICHE BIBLIOTHEK

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

und Runzeln, sowie die Haarbekleidung des Kopfes, wo die Reste der einstigen Lockenfülle nach vorn gekämmt sind, ohne daß dadurch die Kahlheit über der Stirne bedeckt würde, sind die Anzeichen des Greisenalters, während die Blindheit in der besonderen Bildung der Augen angedeutet ist. Die Augäpfel sind



Fig. 36. Marmorherme des Homer zu Schwerin.

wie verkümmert, zusammengeschrumpft, in auffallender Kleinheit und tief in die Augenhöhlen zurückgesunken gebildet, deren Fettpolster völlig geschwunden erscheint. Überdies ist auch die Lidspalte ganz klein, indem das obere Lid sich schwer über den Augapfel legt. Dies alles hat die Wirkung, uns den erloschenen, leeren Blick eines blinden Auges zu vergegenwärtigen. Dazu kommt noch die Stellung der Augenbrauen; ihr innerer, der Nase zugewendeter Teil ist stark nach unten gezogen, um den

Augapfel zu beschatten; damit im Zusammenhange stehen die vertikalen Falten der Stirne über der Nase. Es ist von augenärztlicher Seite nachgewiesen worden, daß die Verkleinerung der Augäpfel, sowie eben diese Stellung der Brauen und Stirnfalten den Erblindungsformen eigen ist, welche aus einer Erkrankung der vorderen Augapfelhälfte hervorgehen, solange noch eine Spur von Lichtempfindung vorhanden ist. Dagegen ist nun aber die gehobene Haltung des Kopfes und das Emporschauen, das durch die, im Gegensatze zu der inneren, stark emporgezogene äußere Hälfte der Brauen angedeutet ist, und durch welches auch die bogenförmigen Stirnfalten bedingt werden, gar nicht in der Art jener Blinden, welche den Kopf vielmehr gesenkt zu halten pflegen. Diese gehobene Kopfhaltung — mit welcher auch der wie zum Singen oder Sprechen leicht geöffnete Mund zusammenhängt — ist vielmehr nur als das charakteristische Ausdrucksmittel für die dichterische Begeisterung gewählt. Es ist so das innere Schauen des entzückten Dichters in einen feinen, gesuchten Kontrast mit seinen körperlichen Leiden gesetzt. Als Vorbild für das Leiden hat dem Künstler wahrscheinlich einer der im Süden so sehr häufigen, durch vorangehende sog. ägyptische Augenkrankheit Erblindeten gedient. Aber die Haltung und den geistigen Ausdruck hat er frei nach dem Bilde geschaffen, das er sich von dem begeisterten Dichter gemacht.

Die nächsten stilistischen Analogien zu dem Homerkopfe bieten die bekannten charakteristischen Werke der Diadochenzeit, wie der Laokoon, der geschundene Marsyas oder der bärtige Kentaur, dem der Eros auf dem Rücken sitzt. Auch der Homerkopf bekundet jene Neigung der hellenistischen Kunst, bis an die Grenze des Darstellbaren zu gehen; auch er zeigt jene Neigung, an das Pathologische zu streifen. Den Verfall des Alters und die Blindheit hat der Künstler so eingehend und wahrheitsgetreu geschildert, daß wir, hätte er nicht zugleich dem Kopfe auch einen Funken göttlicher Begeisterung zu verleihen gewußt, nur das Jammerbild eines kläglichen Greises vor uns haben würden. Ganz anders sind die Bilder Homers zu denken, welche die ältere griechische Kunst vor der Diadochenzeit geschaffen; da kam gewiß vor allem das Ehrwürdige des alten Dichterfürsten zur Geltung.

Der Typus unseres Kopfes indes war im späteren Altertum ohne Zweifel der berühmteste des Homer. Geschaffen wurde er wahrscheinlich für eine der großen Bibliotheken der Diadochenzeit, etwa die zu Alexandrien oder die zu Pergamon in der Zeit

der Blüte der Homerstudien im dritten bis zweiten Jahrhundert v. Chr.; aller Wahrscheinlichkeit nach war auch das ursprüngliche Werk nur eine Herme, nicht eine Statue. A. F.

TAFEL 53.

ZWEI RÖMISCHE PORTRÄTS.

BÜSTE DES AGRIPPA. MARMOR. PARIS, LOUVRE. — BRONZEKOPF EINES UNBEKANNTEN. ROM, KONSERVATORENPALAST.

Die beiden auf einer Tafel vereinigten Porträts, die zwei hinsichtlich des Charakters der Dargestellten und der künstlerischen Auffassung sehr verschiedene Bildnisse wiedergeben, sind wohlgeeignet, von der in weiten Kreisen viel zu wenig gewürdigten Leistungsfähigkeit der römischen Porträtkunst eine hohe Vorstellung zu gewähren. Während ersteres durch die inschriftlich beglaubigten Darstellungen des Agrippa auf Münzen bestimmt ist und demgemäß mit größter Wahrscheinlichkeit in die letzten Jahrzehnte der vorchristlichen Zeit[1]) gehört, ist Deutung und Datierung des letzteren durchaus unsicher; denn die seit alter Zeit weitverbreitete Bezeichnung als Bildnis des L. Junius Brutus, die auf eine flüchtige Ähnlichkeit mit Darstellungen dieses Gründers der Republik und ersten Konsuls auf Münzen späterer Zeit sich gestützt hat, entbehrt jedes Beweises, die kunstgeschichtliche Zeitbestimmung ist in Ermanglung stilistisch verwandter und chronologisch feststehender Porträts bisher nicht gelungen. Doch scheint die Trefflichkeit der bis ins einzelne meisterhaft ausgeführten Bronzearbeit eines griechischen oder wenigstens unter griechischem Einflusse stehenden einheimischen Meisters, ebenso wie die künstlerische Auffassung und der physiognomische, den altrömischen Typus in ausgezeichneter Weise wiedergebende Gesamtausdruck des Kopfes auf eine ziemlich frühe Zeit der Republik, vielleicht das zweite vorchristliche Jahrhundert hinzuweisen.

Die trefflich gearbeitete und bis auf die ergänzte Nasenspitze vorzüglich erhaltene Büste des Agrippa ist 1792 an der Stelle der alten, östlich von Rom gelegenen Stadt Gabii bei Gelegenheit der von dem Fürsten Borghese veranstalteten

[1]) Agrippa wurde 63 v. Chr. geboren und starb 12 v. Chr., 51 Jahre alt.

Grabungen nebst anderen vorzüglichen Antiken zutage gekommen und 1808 mit diesen Bildwerken von Rom nach Paris gebracht worden. Vielleicht war sie dereinst in jener Landstadt zum Dank für erworbene Verdienste als Ehrendenkmal geweiht. M. Vipsanius Agrippa, der Sieger von Aktium und einflußreiche Berater des Augustus, der große Wohltäter des Volkes, dessen Andenken insbesondere zu Rom durch ausgedehnte bauliche Anlagen im Campus Martius noch heutzutage fortdauert, ist in reifem Mannesalter zwar mit bezeichnender Individualisierung, aber unter Abstreifung unbedeutender Zufälligkeiten getreu nach dem Leben dargestellt. Die der Mode der Zeit entsprechende Bartlosigkeit sowie der kurze Haarschnitt stimmen mit vielen Bildnissen von Mitgliedern des augusteischen Kaiserhauses[1]) überein; was aber den Kopf von diesen ruhigen, in sich geschlossenen Porträtzügen gewaltig unterscheidet und ihm ein überaus lebendiges Gepräge verleiht, ist der feste, durchbohrende Blick der tiefliegenden und tiefbeschatteten Augen, der durch die zusammengezogenen Brauen und die Einsenkung über der etwas gebogenen Nase, sowie durch die seitliche Wendung des Hauptes eine um so größere Wirkung erzielt. Eiserne Willenskraft und unerbittliche Energie, eine nur durch den praktischen Verstand zurückgehaltene vorwärtsstürmende Tatkraft, ein starres Wesen treten als bezeichnende Eigenschaften des Mannes aus seinen Gesichtszügen entgegen, die im wirklichen Leben auf jedermann zwingende Gewalt ausgeübt haben müssen und noch heutzutage im Bildnisse trotz der trefflichen künstlerischen Auffassung und Arbeit den Betrachter wenigstens beim ersten Eindrucke eher zurückzustoßen als zu befriedigen geeignet sind.

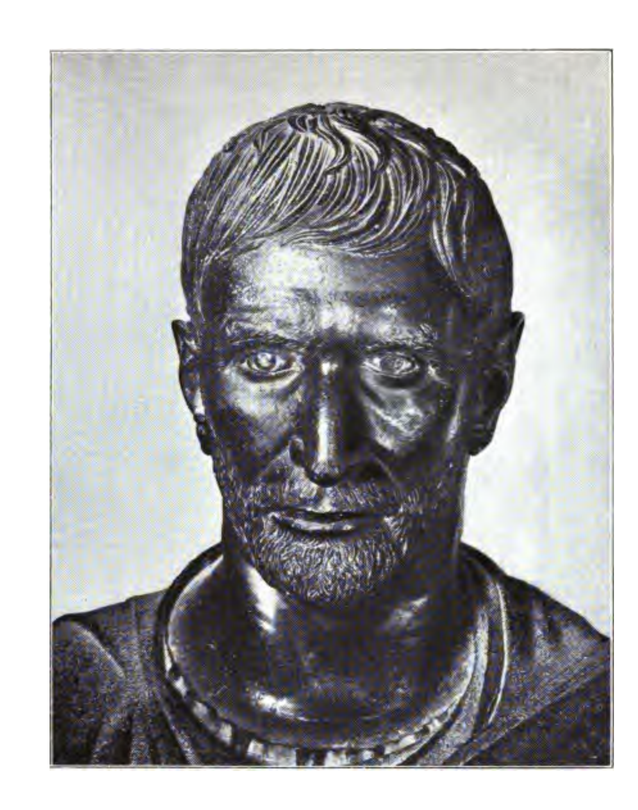
Dagegen wird unser Blick durch das Antlitz des unbekannten Mannes angezogen, der in dem trefflich erhaltenen[2]) und vorzüglich ausgearbeiteten Bronzekopfe wiedergegeben ist. Von unbestimmtem Fundort, ist derselbe schon im sechzehnten Jahrhundert in der Sammlung von Antiken des als Kunstmäcen bekannten Kardinals Rodolfo Pio di Carpi nachweisbar; er war der Stadt Rom vermutlich wegen der schon damals üblichen Deutung von dem Besitzer testamentarisch zugesprochen worden und wurde demgemäß nach dessen Tode 1564 Eigentum des römischen Magistrats. Seitdem im Konservatorenpalast als eines der hervorragendsten Stücke der auserlesenen Sammlung aufbewahrt, hat er wohlverdienten Ruhm erlangt. Die Persönlichkeit des Dar-

[1]) Beispielsweise sei hingewiesen auf den Kopf der Statue des Augustus von Prima Porta, Tafel 54.

[2]) Modern ist die Büste mit dem Gewandstücke.

AGRIPPA

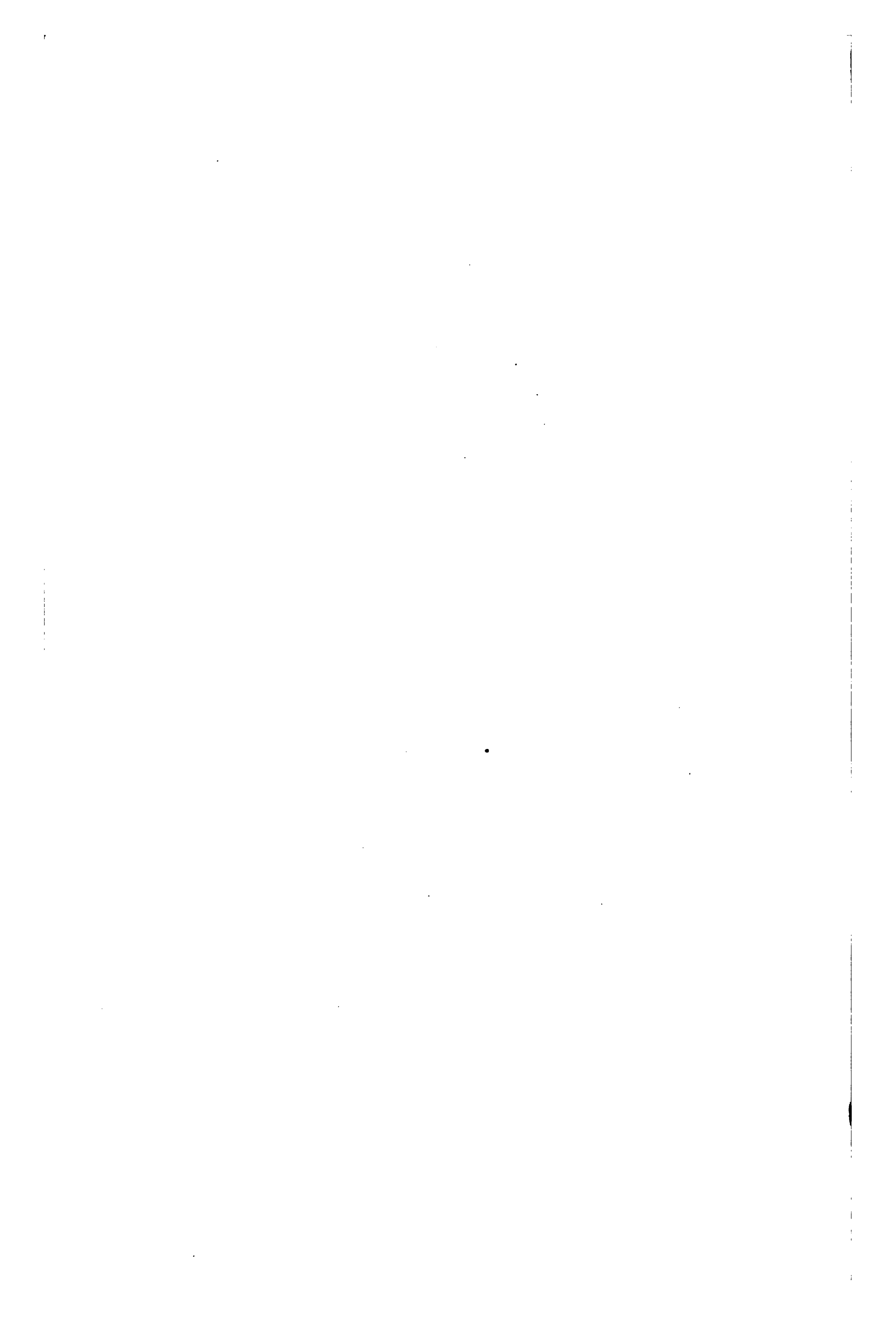
PARIS, LOUVRE



BRONZEKOPF EINES UNBEKANNTEN

ROM, KONSERVATORENPALAST

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



gestellten erregt das Interesse des Betrachters beim ersten Anblicke. Sie ist von dem Künstler mit den Zufälligkeiten der äußeren Erscheinung in allen Teilen des Kopfes getreu wiedergegeben. Denn die auffallend großen Ohren, die wildgewachsenen und nicht gepflegten Brauen, der länglich zugeschnittene, kurzgeschorene Spitzbart, die hohe, in ihrem Unterteile stark vortretende Stirne, der eigentümlich herbe Zug um den langgestreckten Mund und zu beiden Seiten der langen Nase sind, ebenso wie die welken und mageren Züge des nach unten sich verjüngenden Gesichts und der düstere Blick der Augen[1]), mit genauer, verständnisvoller Beobachtung der Natur gebildet. Trotzdem ist das Gesamtbild zu einem über das Zufällige erhabenen Charakterkopf umgestaltet und erhoben worden. Der Dargestellte, der in vorgerücktem Alter steht, zeigt zwar in seinem Äußern keine höhere geistige Durchbildung und Belebung, aber klaren und kalten Verstand, unerschütterlichen Ernst, beneidenswerte Nüchternheit und Vorsicht. So darf in der Tat dieser Bronzekopf auch hinsichtlich der künstlerischen Auffassung als ein ikonographisches Meisterwerk bezeichnet werden, das, mit den durchgeistigten und pathetisch erregten Gesichtszügen des Agrippa verglichen, durch die vornehme Ruhe und würdevolle Strenge der Erscheinung tiefe, nachhaltige Wirkung erzielt. In jenem ist der Typus des Republikaners von echtem Schrot und Korn, in diesem der durch höhere geistige Bildung verfeinerte Vertreter einer neuen Epoche plastisch verkörpert.

H. L. U.

TAFEL 54.

AUGUSTUS.

BEMALTE MARMORSTATUE IM BRACCIO NUOVO DES VATIKANISCHEN MUSEUMS ZU ROM.

Diese berühmteste unter den erhaltenen Statuen des Kaisers und eine der schönsten römischen Porträtstatuen überhaupt ist etwas über die natürliche Größe gebildet. Sie wurde 1863 neun Millien von Rom an der alten via Flaminia bei der heutigen Ortschaft Prima Porta unter den Trümmern des

[1]) Sie sind eingesetzt; die Hornhaut ist aus einer weißen, die Pupillen sind aus einer braunen Masse.

ehemals prächtigen Landhauses gefunden, das, von Augustus' Gemahlin Livia erbaut, villa Caesarum oder villa ad Gallinas geheißen hat;[1]) dort hatte sie dereinst in einer Nische Aufstellung gefunden. Gut erhalten, konnte sie von dem Bildhauer Tenerani im wesentlichen richtig ergänzt werden. Die Arbeit des Standbildes, welches das Werk eines unbekannten Meisters vergegenwärtigt, ist sehr hervorragend und wohlgeeignet, von der Kunstübung im augusteischen Zeitalter einen hohen Begriff zu geben. Aus mehrfach erhaltenen Farbenspuren läßt sich die ursprüngliche Bemalung der Haare und Gewandung sowie des Panzers feststellen, während an den nackten Körperteilen abgesehen von den Augen keine Farben mehr zu erkennen sind; von der Gesamtwirkung der mannigfachen Farbenpracht läßt sich aus den geringen Resten eine sichere Vorstellung nicht gewinnen.

Eine majestätische, wahrhaft fürstliche Gestalt[2]) von starken Körperformen steht in der Blüte des kräftigen Mannesalters vor uns, indem sie das linke Bein in Schrittstellung zurücksetzt, das rechte als den Träger der schweren Körperlast fest aufgestellt hat. Der Kaiser ist durch die Rüstung als Imperator bezeichnet; in der Nacktheit der Füße hat man eine Andeutung der Heroisierung vermutet, doch scheint der Künstler nur älteren, schon in griechischer Kunst nachweisbaren Traditionen gefolgt zu sein. Über die nicht ganz bis zu den Knien reichende Tunika hat er den Panzer gelegt, und über diesen war das Paludamentum geworfen, das, von dem Rücken und den Schultern herabgeglitten, in großartig schwungvoller Linie und wirkungsvollem Faltenwurfe um den mittleren Teil des Körpers sich legt und, von dem linken Arm gehalten, gerade nach abwärts fällt. Die linke Hand hatte in Übereinstimmung mit der sonstigen kriegerischen Rüstung wahrscheinlich den Speer und nicht das Scepter, das ergänzt ist, gefaßt. Durch die gebieterische Bewegung des hocherhobenen rechten Armes, dessen Richtung die ganze Haltung des Körpers und der Blick der Augen folgen, befiehlt Augustus als Imperator dem vor ihm versammelt zu denkenden Heere Ruhe, um eine feierliche Ansprache zu halten[3]). Unten zur rechten Seite weist der als Beiwerk nur in plumpen Formen gearbeitete, auf einem Delphin in lebhafter Bewegung

---

[1]) Plinius der Ältere, naturalis historia 15, 137. Sueton, Galba 1.

[2]) Vgl. auch Sueton, Augustus 79.

[3]) In ähnlicher Weise sind andere Kaiser vor den Truppen auf historischen Denkmälern wie der Trajanssäule und auf Münzen dargestellt; auf diesen wird die Anrede durch eine Beischrift adlocutio benannt.



AUGUSTUS

ROM, VATIKAN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

reitende Amor auf die Abstammung des julischen Hauses von Venus hin[1]).

Der vortreffliche Porträtkopf, der auf dem starken Halse ruht, zeigt die auch an anderen Bildnissen des Kaisers erkennbare schlichte Haartracht mit einzelnen kurz abgeschnittenen Büscheln und trägt in dem runden, völlig bartlosen Gesichte mit den vorstehenden Backenknochen die nämlichen Züge, die in der weitbekannten und hochgeschätzten Büste des jugendlichen Oktavian im vatikanischen Museum so bezeichnend hervortreten. Während die schwache Gesundheit, die in dieser Büste wahrnehmbar ist, in der dem kräftigen Körper entsprechenden kraftvollen Physiognomie kaum noch zu ahnen ist, wird der Ausdruck, der belebt ist durch den etwas geöffneten Mund, vorwiegend bestimmt und gekennzeichnet durch den scharfen, sicheren Blick[2]) der tiefliegenden Augen, deren Pupillen mit dem Meißel leicht umrissen sind und durch Bemalung noch mehr hervorgehoben waren; er läßt einen ebenso bestimmten und energischen als vorsichtigen und leidenschaftslosen Charakter erkennen, wirkt aber in seinen kalten und berechnenden Zügen nicht sympathisch und beinahe etwas unheimlich.

Was den Wert der Statue unersetzlich macht und das Auge von der erhabenen Majestät des großartigen Gesamtbildes ablenkt und auf sich zieht, ist der Panzer mit seinen Verzierungen, der in seinem Hauptteile einen aus Metall getriebenen Harnisch getreu nachbildet und in dessen Reliefs ein charakteristisches Beispiel der gerade in jener Zeit neuaufblühenden Toreutik bietet (Fig. 37); an diesen schließen sich befranzte, die Schulterblätter und den Unterleib, sowie einen Teil der Oberschenkel bedeckende Lederstreifen an. Oben geschlossen durch zwei mit je einer Sphinx verzierte Schulterklappen, ist der Harnisch auf der ganzen Vorderfläche mit streng symmetrisch geordneten Reliefs geschmückt. Den Mittelpunkt nimmt eine auch durch größere Bildung der Figuren hervorgehobene Gruppe ein, welche die 20 v. Chr. freiwillig erfolgte Rückgabe der seit den Niederlagen des Krassus und Antonius in dem Besitze der Parther befindlichen römischen Feldzeichen darstellt: Ein Krieger, in Tracht und Bewaffnung eines römischen Feldherrn, der als Mars Ultor

---

[1]) „Clarus Anchisae Venerisque sanguis“ („des Anchises und der Venus berühmter Sprößling“) singt Horaz von Augustus im Carmen saeculare 50 (vgl. auch Oden IV, 15, 32 „Almae progeniem Veneris canemus“, „wir werden den Nachkommen der segenspendenden Venus besingen“).

[2]) Vgl. Tacitus, Annalen 1, 42. Sueton, Augustus 79.

durch den dem Gotte heiligen Hund oder Wolf zu deuten ist, streckt den rechten Arm weit aus, um von einem bärtigen, behosten Barbaren von etwas kleinerer Körperbildung einen Legionsadler in Empfang zu nehmen. Umgeben sind beide von



Fig. 37. Reliefs vom Panzer der Augustusstatue.

zwei weiblichen, in trauriger Haltung dasitzenden Personifikationen, von denen die auf der linken Seite ein in einen Vogelkopf endigendes Schwert hält und hinter sich ein Tropaeum stehen hat [1]), die rechts eine große, in einen Drachenkopf auslaufende Kriegstrompete sowie eine Schwertscheide trägt und vor sich den oberen Teil eines mit einem Eber verzierten Feldzeichens

[1]) In der Abbildung nicht mehr sichtbar.

sieht. Es sind Vertreter der unter Augustus' Regierung und mit seiner eigenen Mitwirkung bezwungenen oder beruhigten keltischen Stämme, wohl sicher Hispania und Gallia, woher der Kaiser nach langer Abwesenheit endlich 13 v. Chr. nach Rom zurückkehren durfte. Nach unten schließen sich die Schutzgötter des julischen Hauses, Apollo mit der Leier auf dem Greif und Diana mit der Fackel auf dem Hirsch, an, und unter diesen ist die allnährende Erdgöttin gelagert, von zwei sich anschmiegenden Kindern [1]) begleitet; mit der rechten Hand faßt sie ein in ihrem Schoß stehendes, großes Füllhorn, zwei undeutliche, für Tympanon und Mohnkopf erklärte Gegenstände sind neben ihr. Es entspricht der Erdgöttin oben die aus Wolken sich erhebende Halbgestalt des bärtigen Caelus, der ein Gewand wie die Himmelswölbung mit beiden Händen über seinem Haupte ausbreitet. Darunter zügelt der jugendliche Sol auf einem Viergespann in der gebückten Haltung und langen Gewandung eines Wagenlenkers die ungestümen Sonnenrosse, begleitet und geführt von den dahinschwebenden Göttinnen des Morgentaues und der Morgenröte, die in der anmutigen Gruppe eines bekleideten und beflügelten Mädchens mit dem tauspendenden Kruge und einer auf dessen Schultern sitzenden Frau mit bogenförmig wallendem Schleier und der lichtverbreitenden Fackel dargestellt sind. Das Verständnis des Ganzen wird leicht erschlossen: Durch die Darstellung wird die nach langwierigen Kriegen erreichte ruhmvolle Neuordnung des Weltalls im Osten und Westen und die dadurch erfolgte Beglückung seiner Bewohner durch den „restitutor orbis Romani" versinnbildlicht. Zugleich ist durch die zwei Personifikationen der Gallia und Hispania in der Hauptgruppe als Zeitgrenze für die Datierung der Statue nach oben das Jahr 13 v. Chr. festgesetzt; deren Errichtung aber kann nicht viel später erfolgt sein, da das Alter von fünfzig Jahren, das Augustus 13 v. Chr. erreicht hatte, ebenso der ganzen Gestalt wie den Gesichtszügen wohl entspricht. Wahrscheinlich ist das Standbild zum Andenken an die sehnlichst erwartete [2]) Heimkehr des Kaisers aus dem Westen des Reiches in der Villa seiner Gemahlin aufgestellt worden.

---

[1]) An die Darstellung von Romulus und Remus wird man erinnert; dadurch würde Tellus als orbis terrarum Romanus gedacht sein.

[2]) Horaz Oden IV, 5, 1 f.:
„Divis orte bonis, optume Romulae
Gentis custos, abes iam nimium diu",
„Guter Götter Geschlecht, Du, des Romulischen
Volkes trefflichster Hort, bist schon zu lang entfernt."

So fällt es nicht viel später als die Entstehung des carmen saeculare von Horaz, das bei den 17 v. Chr. zur Erinnerung an die Gründung von Rom veranstalteten Festlichkeiten von einem Knaben- und Mädchenchor gesungen wurde. Nicht nur mehrere Darstellungen des Panzers erinnern unmittelbar an dieses Festlied, sondern auch die gehobene, freudige Stimmung des römischen Volkes über die Beruhigung des Erdkreises und die Segnungen des Friedens, die durch jenen Gesang durchklingt und in anderen berühmten Oden des Dichters[1]) widerhallt, findet in den Reliefs der Panzerstatue monumentalen Ausdruck: Bild und Lied werden durch gemeinsame Betrachtung wechselseitig erläutert. H. L. U.

TAFEL 55.
MARMORSTATUE EINER FRAU AUS HERCULANEUM
IN DRESDEN.

Diese trefflich erhaltene und gut gearbeitete Statue etwa aus augusteischer Zeit ist zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts gemeinsam mit zwei im Stile eng verwandten, etwas kleineren Frauenstatuen zu Herculaneum bei Gelegenheit der vom General Prinz von Elbouf veranlaßten Grabungen ans Tageslicht gekommen. An seinen Onkel, Prinz Eugen von Savoyen, mit jenen beiden anderen Werken gesandt und zu Wien in dessen Palast aufgestellt, wurde sie 1736 nach dem Tode des Besitzers von dem als Kunstsammler bekannten Könige August III. von Sachsen angekauft und bildete unter dem Namen der „großen Dresdener Herkulanenserin“ eines der kostbarsten und berühmtesten Bildwerke der Sammlung „Augusteum“; nunmehr befindet sie sich in der königlichen Skulpturensammlung, dem Albertinum. In beiden Städten, zu Dresden insbesondere in dem Winckelmann nahestehenden Kreise, sind die drei Statuen von Künstlern und Kunstkennern als wahre Vertreterinnen der reinen griechischen Antike erkannt und gepriesen worden; so haben sie zu einer Läuterung des Kunstgeschmackes im Gegensatze zu dem damals herrschenden Barockstile wesentlich beigetragen.

Eine jugendliche Frauengestalt von lebenswahren und lebens-

[1]) IV, 2, 4, 5, 14, 15. — Auch die Weihung der Ara Pacis (vgl. S. 136) bietet einen mouumentalen Ausdruck dieser Gefühle.



MARMORSTATUE EINER FRAU AUS HERKULANEUM

DRESDEN, K. ALBERTINUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN

warmen Formen steht vor uns in ruhiger, würdiger Haltung, doch mäßig bewegt durch das linke vorgesetzte Bein, sowie den Gegensatz des rechten halberhobenen und linken gesenkten Armes und die Neigung des Kopfes. Den feingefalteten Chiton, der teilweise bis über die Füße hinabreicht und nur den kräftigen Hals freiläßt, deckt zum größten Teil der weite Mantel, der, schleierartig über den Hinterkopf gezogen, in wunderbar mannigfaltigem Wechselspiel der Falten „mit edler Freiheit und sanfter Harmonie des Ganzen“ umgelegt ist. Von den beiden Enden des Himations, die sich auf der linken Seite vereinigen, ist das eine in der Form eines Dreiecks über den Oberkörper geschlagen und fällt über die linke Schulter und den linken Arm herab.

Den höchsten Genuß gewährt die Betrachtung des Kopfes, der sich aus dem durch den Schleier gebildeten Hintergrunde prächtig abhebt. Das Haar, das reizvoller Mode entsprechend in einzelnen nach rückwärts laufenden Wülsten geordnet ist, war vermutlich durch goldene Färbung noch mehr hervorgehoben, da Spuren roter Bemalung als der Grundlage für das aufzutragende Gold noch heute erkennbar sind. Dem nach unten sich verjüngenden, von einem runden Kinn abgeschlossenen Oval des Gesichts verleihen die zarte Bildung der Wangen, an dem kleinen, leise geöffneten Munde die geschwungene Ober- und aufgeworfene Unterlippe, die regelmäßige Form der Nase, endlich die tiefliegenden, schmalen Augen einen wunderbar anmutigen Ausdruck echter Weiblichkeit, der stillen Ernst, leises Sinnen und Sehnen empfinden läßt und durch die Neigung des etwas zur Seite und nach vorwärts gerichteten Kopfes, sowie die zierliche Haltung der rechten, das Himation leicht fassenden Hand noch stimmungsvoller wirkt. Vor allem in diesen Zügen offenbart sich der Künstler, in dessen Zeitalter und vielleicht unter dessen Einflusse das Urbild entstanden ist: der Geist der Kunst des Praxiteles[1]) lebt in dem ganzen Werke; ob aber das Original in Marmor oder in Bronze gebildet war, läßt sich nicht entscheiden.

Bezeichnend für die unmittelbare Wirkung der Statue auf den Beschauer ist es, daß er, von der Schönheit des Werkes eingenommen, nach der Deutung zunächst nicht fragt. Doch ist sie selbstverständlich seit der Entdeckung oft besprochen worden, freilich ohne daß ein sicheres Ergebnis erzielt werden konnte. Anfangs auf Grund der Kleidung für eine römische

[1]) Die Annahme einer Beziehung zur lysippischen Kunst, die durch stilistische Vergleichung der Köpfe zu begründen versucht wurde, wird von maßgebenden Forschern abgelehnt.

Vestalin gehalten, wurde das Werk hinsichtlich seines Typus und aus stilistischen Gründen sehr bald als griechisch betrachtet und eine Göttin, Demeter oder Kore, auch ein stark idealisiertes Porträt, eine Ehren- und Grabesstatue erkannt. Es läßt sich nicht leugnen, daß für Demeter und Kore das Gesicht mit dem Ausdrucke leiser Sehnsucht geeignet ist, und es ist Tatsache, daß unserem Bilde ähnliche Typen bei Darstellungen dieser Gottheiten verwendet worden sind. Allein der Mangel eines bezeichnenden Attributes läßt über eine bloße Vermutung nicht hinauskommen. Wenn die drei Originale dereinst eine Gruppe gebildet haben, ist ihre ursprüngliche Bestimmung als Porträts der Glieder einer Familie etwa zum Schmucke eines Grabes wahrscheinlich, zumal die Gesamterscheinung und der Ausdruck des Gesichtes unserer Statue für diesen Ort besonders passend erscheinen, und da der Mangel unverkennbarer Porträtzüge durch die gleichzeitigen Grabreliefs genügend erklärt wird. Die Verhüllung des Kopfes findet sich insbesondere auch auf diesen gemäß der für die Straße üblichen Mode häufig wieder, wie auch die sonstige Form der Kleidung bei Porträtstatuen der Tracht des täglichen Lebens entsprechend vorkommt. Die Bestimmung der drei zu Dresden befindlichen Bildwerke läßt sich erst durch genaue und klare Feststellung der Fundumstände, die bisher noch nicht ermöglicht wurde, mit einiger Sicherheit entscheiden. Die Vermutung, daß sie dereinst zum Andenken dreier Herkulanenserinnen gestiftet waren, erscheint wohl erwägenswert. In diesem Falle würden die Bildnisse einer auch sonst bei Frauenporträts aus römischer Epoche nachweisbaren Gepflogenheit entsprechend, nach griechischen Vorbildern aus der Blütezeit der Kunst in idealisiertem Stile wiedergegeben sein. Aber auch die Möglichkeit, daß die drei Figuren in Herculaneum zum Schmucke eines Platzes oder Hauses als Kopien der Darstellungen griechischer Göttinnen oder sterblicher Frauen aufgestellt waren, bleibt bestehen.

Mit der Äußerung dieser Vermutungen muß man sich bescheiden. Doch auch ohne sichere Deutung werden Klarheit und Bestimmtheit der Körperformen, Geschlossenheit der Umrisse, Vollendung des Rhythmus der Draperie, ungezwungene Vornehmheit und reizende Anmut, vor allem der feierliche Ernst des ganzen Bildes, die „edle Einfalt, stille Größe“ auf jeden Beschauer einen mächtigen Zauber ausüben und den Namen des „göttlichen“, durch welchen Winckelmann „dieses Meisterstück griechischer Kunst“ für alle Zeiten geadelt hat, vollkommen rechtfertigen.

H. L. U.

TAFEL 56.

RÖMISCHER BÜRGER, MIT DER TOGA BEKLEIDET.

MARMORSTATUE. LONDON, BRITISH MUSEUM.

Diese überlebensgroße Statue, deren Fundort und Herkunft nicht gesichert sind, gehört wegen der guten Arbeit und des Kopftypus vielleicht noch in die republikanische Epoche oder doch wenigstens in die Anfänge der Kaiserzeit; mit dieser Datierung scheint die Art, wie die Toga um den Körper gelegt ist, nicht im Widerspruch zu stehen. Abgesehen von kleineren Ergänzungen sind Nase und Ohren, der größte Teil des Halses mit einem Stückchen der Tunika, endlich die linke Hand mit der Rolle erneuert; der in die Statue eingesetzte Kopf dagegen wird gemäß einer neuerdings am Originale angestellten Untersuchung als ursprünglich zu der Statue gehörig angesehen.

Dargestellt ist ein unbekannter Römer von reiferen Jahren in der Tracht des einfachen Bürgers, der die höheren Ämter wohl nicht bekleidet hat; denn er trägt, abgesehen von der Tunika und den calcei, nur die unverzierte Toga. Vermutlich war die Statue zu seinen Ehren etwa auf einem öffentlichen Platze seiner Heimat oder auf seinem Grabe errichtet. Er steht in ruhiger, aber überaus stolzer Haltung mit etwas erhobenem Kopfe da und gewährt von der gravitas des civis Romanus eine plastische Vorstellung. Das bartlose, volle, faltendurchzogene Gesicht gibt die Wirklichkeit mit allen Zufälligkeiten getreu wieder und reiht sich jenen ziemlich zahlreichen überaus charakteristischen Römerköpfen an, die durch ihre bezeichnende Individualität und lebensvolle Darstellung das Interesse des Beschauers mächtig erregen und seinem Gedächtnisse sich tief und dauernd einprägen. Die zusammengezogene, durchfurchte Stirne, in welche das Haar wie in der Form eines Dreiecks etwas hereinreicht, der tiefe Einschnitt über der Nase, auf den Backen die schräg abwärts gerichteten Falten, die geschwungene, gegen das Kinn sich fortsetzende Linie des festgeschlossenen Mundes, endlich der scharfe und sichere Blick der Augen bestimmen den Ausdruck dieses Porträts: feste und zielbewußte Willenskraft, klarer, praktischer Verstand, nicht geringes Selbstgefühl, zugleich aber eine gewisse, der feineren geistigen Bildung ermangelnde Urwüchsigkeit sind die Eigenschaften der Persönlichkeit, welche sie mit der Mehrzahl ihrer

Mitbürger vorwiegend aus der republikanischen Zeit gemeinsam hat und welche wesentliche Grundzüge des Charakters des römischen Volksstammes überhaupt gewesen sind. Indes die vornehme Erscheinung des Gesamtbildes wird durch die feierlich imponierende Tracht der Toga erreicht, die den Körper in wechselvoll drapierten, tiefbauschigen, großartig schönen Faltenmassen umhüllt und der Gestalt ein volles, stattliches, reiches Aussehen verleiht. Über Form und Anlegung dieses Gewands und vor allem die Entstehung des besonders an der rechten Vorderseite des Körpers gebildeten Umschlages, des sogenannten sinus, sind ganz gesicherte Ergebnisse der Forschung noch nicht erzielt worden. Was als feststehend oder wahrscheinlich betrachtet werden kann, ist etwa folgendes: Die Toga, ein wollenes Tuch von schwerem Stoff und weißer Farbe, war zu der Grundform eines Ovals zugeschnitten und ungefähr dreimal so lang als die Schulterhöhe des Mannes; zu einem Doppeltuche zusammengenommen, wurde sie zuerst von rückwärts mit einem Drittel ihrer Länge über die linke Schulter nach vorn geworfen, so daß sie bis zur Erde hinabgereicht hat; hinten aber wurden die beiden anderen Drittel um den Rücken gelegt, unter dem rechten Arme durchgeführt, quer über die Brust gezogen und wiederum über die linke Schulter zurückgeworfen. Diese Form der Toga ist hier in einem hervorragenden Muster klar zu erkennen, abgesehen von einzelnen Abweichungen vom Gewöhnlichen; so ist die rechte Schulter samt Arm und Hand von dem Tuche umhüllt. Zugleich sind einzelne Vorschriften, die Quintilian[1]) über die Tracht des Gewandes gegeben hat, gewissermaßen im Bilde veranschaulicht: man sieht deutlich die runde Form[2]) an den Rändern des Tuches, der sinus reicht bis zum rechten Knie herab[3]), der als balteus bezeichnete, quer über der Brust liegende obere Teil des Umschlages erscheint weder zu eng noch zu weit[4]), der linke Arm ist etwa bis zu

---

[1]) Institutio oratoria XI, 3, 137 ff.

[2]) Ipsam togam rotundam esse et apte caesam velim („ich möchte, daß die Toga selbst rund und passend zugeschnitten ist“).

[3]) Sinus decentissimus, si aliquo supra imam togam fuerit, nunquam certe sit inferior („der ‚sinus‘ ist am schicklichsten, wenn er ein Stück oberhalb des untersten Teiles der Toga ist, niemals wenigstens sei er unterhalb derselben“). (Für das handschriftlich überlieferte „togam“ ist in den Ausgaben meist „tunicam“ eingesetzt).

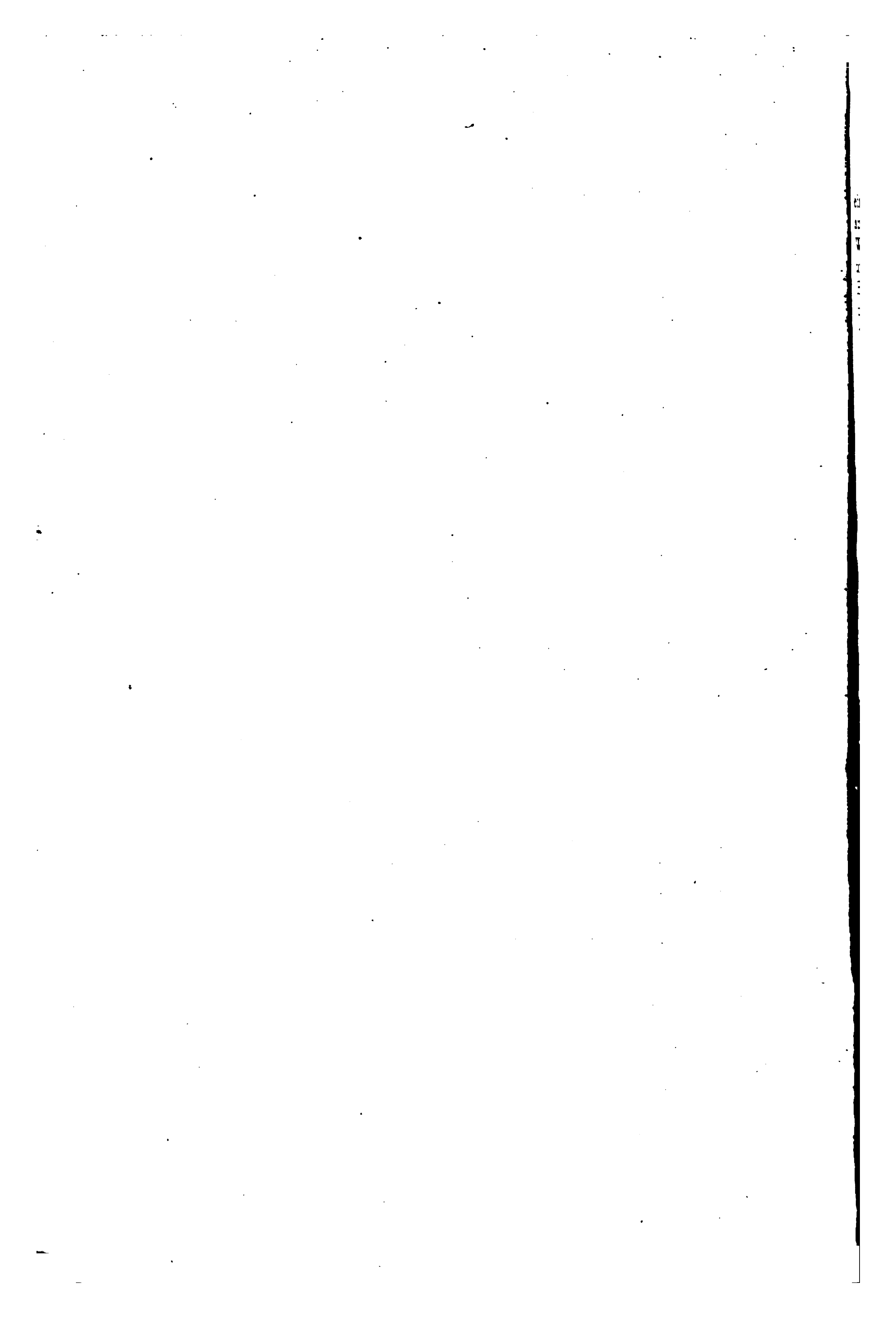
[4]) Ille (sinus), qui sub umero dextro ad sinistrum oblique ducitur velut balteus, nec strangulet nec fluat („jener [der ‚sinus‘], welcher unter der rechten Schulter zur linken in schräger Linie wie ein Gurt geführt wird, soll weder spannen noch schlaff herabhängen“).



RÖMISCHER BÜRGER, MIT DER TOGA BEKLEIDET

LONDON, BRITISH MUSEUM

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



einem rechten Winkel gebogen[1]). Dadurch ist unsere Statue auch im einzelnen besonders lehrreich. Doch der Wert des Werkes liegt vor allem darin, daß ein Römer von echtem Schrot und Korn in der Nationaltracht der gens togata entgegentritt. Erhöhte Bedeutung gewinnt es durch eine Gegenüberstellung und Vergleichung griechischer und insbesondere attischer Porträts aus der Blütezeit dieses Volkes[2]): denn nicht nur der Gegensatz der weiten, feierlichen Toga und des den Formen des Körpers sich anfügenden, einfachen Himations, sondern auch die große Verschiedenheit der ganzen Erscheinung des würdevollen, stolzen Römers und des leichtbeweglichen, heiteren Griechen, vor allem aber der Ausdruck des Römerkopfes, der vorwiegend für das praktische Leben Sinn und Verständnis offenbart, im Vergleiche mit den feinen, durchgeistigten Zügen des Antlitzes eines Hellenen sind wohl geeignet, die bezeichnenden und unterscheidenden Individualitäten der beiden großen Nationen des Altertums auch durch die monumentale Kunst zu veranschaulichen.

H. L. U.

---

[1]) Sinistrum brachium eo usque adlevandum est, ut quasi normalem illum angulum faciat, („der linke Arm ist so weit emporzuheben, daß er gewissermaßen einen rechten Winkel bildet").

[2]) Hingewiesen sei auf die Porträts des Perikles, Sophokles, Euripides, Tafel 46—48.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Unter Leitung von *Heinrich Brunn* und *Paul Arndt* herausgegeben von *Friedrich Bruckmann.* Gross-Imperialformat. 500 Tafeln nebst 10 Ergänzungstafeln und Register. 2000 Mark.

— REGISTER dazu. Bearbeitet von *Paul Arndt.* Gr. 8°. XIV. 73 S. Broschiert. Einzelpreis 2 Mark.

— **Neue Folge.** Mit ausführlichem, illustr. Text von *Paul Arndt* u. a. Erscheint seit 1901 in Jahresserien von je 5 Lieferungen à 20 Mark.

Denkmäler griechischer und römischer Skulptur. Auswahl für den Schulgebrauch aus der *Brunn-Arndt-Bruckmann'schen* Sammlung. Im Auftrage des K. Bayer. Staatsministeriums für Kirchen- und Schulangelegenheiten veranstaltet und mit erläuternden Texten versehen von *A. Furtwängler* und *H. L. Urlichs.* Gross-Imperialformat. 50 Tafeln in Phototypie mit erläuternden Texten, in 5 Mappen. Preis 100 Mark.

Ein ausführlicher Prospekt über die verschiedenen Ausgaben der Denkmäler wird auf Wunsch von der Verlagsanstalt umsonst verschickt. Einzelne Tafeln oder Lieferungen werden nicht abgegeben.

Griechische und römische Porträts. Nach Auswahl und Anordnung von *Heinrich Brunn* und *Paul Arndt* herausgegeben von *Friedrich Bruckmann.* Imperialformat. Vollständig in ca. 100 Lieferungen à 20 Mark.

Griechische Vasenmalerei. Auswahl hervorragender Vasenbilder von *A. Furtwängler* und *K. Reichhold.* I. Serie. 60 Tafeln im Format von 53×71 und 332 Seiten reich illustrierter Text. Die Tafeln in starker Mappe, der Text in Halbleder geb. 300 Mark.

Eine II. Serie in gleichem Umfange und von gleicher Ausstattung erscheint seit Herbst 1903.

BRUNN, HEINRICH, **Griechische Kunstgeschichte.** I. Buch. Gr. 8°. 200 S. mit 142 Abbildungen. Brosch. 7 Mark 50 Pf.

— **Dasselbe** — Nachgelassene Teile herausgegeben von *A. Flasch.* II. Buch. Gr. 8°. 290 S. ohne Abbildungen. Brosch. 7 Mark 50 Pf.

BRUNN, HEINRICH, **Griechische Götterideale** in ihren Formen erläutert. Gr. 8°. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 23 Textillustrationen. Broschiert 7 Mark 50 Pf. Gebunden 9 Mark.

AMELUNG, WALTER, **Florentiner Antiken.** 8°. Mit 1 Lichtdruck und 17 Textillustrationen. Broschiert 2 Mark 50 Pf.

— **Die Basis des Praxiteles aus Mantinea.** 8°. Mit 1 Tafel und 29 Textillustrationen. Broschiert 4 Mark.

— **Führer durch die Antiken in Florenz.** Kl. 8°. XII. 290 S. nebst 49 Einschaltbildern. Elegant gebunden 5 Mark.

BERNOULLI, J. J., **Griechische Ikonographie.** Die Bildnisse berühmter Griechen mit Ausschluß Alexanders d. Gr. und der Diadochen. 2 Bände. Gr. 8°. Mit 60 Lichtdrucktafeln und 58 Abbildungen im Text. In zwei Halblederbände geb. 42 Mark. Broschiert 36 Mark.

